BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XIII

MAGGIO - GIUGNO 1952 - N. 5 - 6

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
CENTRO SPER. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLII

Sommario

GAETANO CARANCINI: *Alessandro Blasetti* . . . . Pag. 3
ALESSANDRO BLASETTI: *Altri tempi* (sceneggiatura) . . . . » 11
« *La morsa* » di LUIGI PIRANDELLO . . . . » 12
La morsa (sceneggiatura) . . . . » 13
« *Il processo di Frine* » di EDOARDO SCARFOGLIO . . . . » 44
Il processo di Frine (sceneggiatura) . . . . » 65
Filmografia di Alessandro Blasetti a cura di GUIDO CINCOTTI . . » 83
Nota bibliografica . . . . » 87

NOTE:
G. S.: *L'Arcidiavolo decaduto* . . . . » 89
HERMAN G. WEINBERG: *Lo stile nel cinema* . . . . . » 93
GUIDO GEROSA: *Poesia di « Ombre Rosse »* . . . . . . » 98

NOTIZIARIO ESTERO:
GIOVANNI SCOGNAMILLO: *Cinema turco: dalle origini ad oggi* . » 103

I FILM:
Marito e moglie, L'avventuriero di Macao, Furore (Nino Ghelli)
Addio Mr. Harris (Edoardo Bruno) . . . . » 108

DOCUMENTARI E CORTOMETRAGGI:
Continente nero, Miracoli, Divulgazione scientifica (M. Verdone) » 116

BIBLIOGRAFIA GENERALE DEL CINEMA:
BIANCO E NERO: *Presentazione* . . . . » 121
CARL VINCENT: *Premessa* . . . . » 122
Cap. I : *Opere generali* . . . . » 127
Cap. II: *La storiografia* — A) Trattati e studi di storia . . » 141

Disegni di *Toti Scialoja*.

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

---

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA

ANNO XIII - NUMERO 5-6 MAGGIO-GIUGNO 1952

Alessandro Blasetti

Solo gli amatori di aneddoti e i raccoglitori di *curiosità* possono essere interessati al fatto che Alessandro Blasetti entrò « per la prima volta in un teatro di posa nel 1919, un agosto pieno di fiori e di speranze. Era la vecchia Cines di Via Veio, mi avevano assunto come comparsa per un film di Mario Caserini » (1). Noi, invece, preferiamo un'altra ricerca: quella che ci permetta di stabilire con sufficiente approssimazione i *punti fermi* da cui prese l'avvío l'attività artistica del cineasta Blasetti; che ci consenta di identificare la o le direttrici della sua vita di regista cinematografico.

Sceglieremo, perciò, un altro passo della confessione del Nostro: quello, cioè, che riguarda i gusti e le preferenze di Blasetti, critico — nel 1925 — dell'« Impero » e direttore di « Cinematografo ».

« Le nostre preferenze andavano, per il cinema estero, innanzitutto a King Vidor (*Grande parata* fu il primo film americano che accogliemmo con partecipazione, toccati da quella realistica immagine della guerra, e *La folla* ribadí i nostri entusiasmi) a Erich von Stroheim (spietato analizzatore, psicanalista addirittura in *Femmine folli* e *Marcia nuziale*) a David W. Griffith (*Intolerance* era stata la prima condanna della violenza sociale) e, naturalmente, a Charlie Chaplin, il piú « vero » di tutti gli uomini del cinema nel suo « antiverismo » clownesco di grande poeta. Leggevamo attentamente quel che ci perveniva dai russi, Eisenstein, Pudovkin, Nikolaj Ekk. Ma dovevamo attendere ancora qualche anno prima di vedere *Potemkin, Linea generale, Tempeste sull'Asia* e *Cammino verso la vita* che ebbero poi tutta la ammirazione ed il piú attento studio degli uomini del cinema italiano; chiaro sintomo, questo, del loro naturale orientamento verso un integrale « bisogno di verità » (2).

A queste « predilezioni », che dimostrano — anche se ricostruite a posteriori — un abbastanza preciso orientamento di gusto e tendenza, va aggiunta la necessità, sentita fino allo spasimo, « di produrre film tipicamente e rinnovatamente italiani per diffonderli in tutto il

1) Cfr. « Cinema italiano di ieri » di Alessandro Blasetti in « Cinema italiano di oggi » - Ed. Bestetti, Roma - 1950; pag. 21.
2) Cfr. Op. cit. pag. 28.

mondo » (3). (E qui sarà bene aprire una parentesi per scagionare Blasetti della facile accusa di esasperato nazionalismo. La necessità di produrre film « italiani » è anche e sopratutto una posizione estetica: infatti il successo di un film di un qualunque paese del mondo è tanto piú vivo, tanto piú schietto e genuino, quanto piú esso film è « nazionale »: quanto piú, cioè, esso film tende a mostrare quali siano le qualità tipiche di un popolo, senza tentare l'imitazione di modi e generi che sono peculiari di altri. Ed a confermare la validità estetica della posizione blasettiana sono, per contrasto, i film di imitazione ungherese etichettati « dei telefoni bianchi », da una parte, e quelli della piú recente cinematografia italiana, dall'altra).

Forte di questi concetti base, a cui si accoppiano un coraggio leonino ed un entusiasmo che a qualche disincantato potrà sembrare « commovente », Blasetti, costituita coi suoi, e coi risparmi di alcuni amici, l'« Augustus », alle ore 21 del 20 dicembre 1928, nei teatri — ora distrutti — di via Mondoví n. 33, inizia la realizzazione del suo primo film « Sole »: di un film che, presentato privatamente al « Corso Cinema » il 16 giugno 1929, riscuote il pressoché unanime consenso della critica.

Nonostante i suoi difetti (« Difetti? altro che! Ve n'è a manate — scriverà lo stesso Blasetti (4) — Siamo lontani dalla quasi perfezione di *Aurora*, dalla completa forza di un *Volga*, dalla organica armonia di un *Jeanne d'Arc*. Difetti tutti imputabili a quell'ossessionato egocentrico ch'è Alessandro Blasetti, direttore artistico; difetti dipendenti tutti dalla volontà e dal noviziato non meno che dalle condizioni non tranquillissime di lavoro del nominato autore di queste note. Il quale però ha ben meritato di se stesso e dei suoi amici di lavoro. Se gli capiterà ancora di mettere in scena lo consiglierò di procurarsi una lavorazione piú tranquilla, di frenare un poco la sua esuberanza, di tenere maggiormente la misura metrica delle inquadrature, di pensare molto di piú su l'armonía delle ombre e delle luci nella loro successione fra inquadratura e inquadratura, di utilizzare altri congegni per la mobilità della camera, e ad un tempo, di moderare alcune velocità di spostamenti, di penetrare con una ancor piú profonda analisi i caratteri dei personaggi, di progredire come può e come sente verso livelli maggiori ».

Opera piena di difetti (piú tardi Blasetti ribadirà: « La pellicola fu tutta un prodotto di entusiasmo, di fede e di istinto; ma indubbiamente coscienza e conoscenza del cinema erano ancora ben lon-

3) Cfr. Programma della costituenda « Augustus », Produzione, sfruttamento films italiani S. A., in « Cinematografo » del 5 febbraio 1928, Anno II n. 3.
4) Cfr. « Ho passato « Sole » in visione personale » di Alessandro Blasetti, in « Cinematografo del 13 ottobre 1929, Anno II, n. 20.

tane da me» (5), ma opera *nuova,* che aveva una veste nuova, che diceva cose nuove.

La trama illuminava il contrasto tra un gruppo di bonificatori e alcuni abitanti della palude: ed iniziava, anche, quella lunga polemica contro la violenza che troveremo, amplificata, approfondita in valori universali, in molte successive puntate del discorso cinematografico di Blasetti. Opera che nel momento in cui imperversavano sui nostri schermi «commediole brillanti» provenienti da Hollywood o stanche imitazioni nostrane di generi ormai superati, poneva con giovanile baldanza, quasi con violenza, il pubblico a contatto con una realtà, autentica, italiana.

«Il colore locale, la «specialità» della nostra razza — scrisse quell'acuto critico che fu Alberto Cecchi (6) — che finora troppi sono andati cercando — e presentando — in quegli aspetti odiosi e, per nostra fortuna, ormai del tutto artificiali e nella vita pratica inesistenti, che si possono chiamare «napoletani»: quelle apparenze che celano dietro di sé una vera e solida sostanza, sono qui colte in pieno, con intelligenza verità e sanità. Non è poco dire che da questo film l'italiano del popolo e della gleba, il villano, vien fuori con tutti i suoi torti sempre apprezzabili, la sua rudezza e la sua ostinazione sacrosante e sempre nobili anche quando sono male applicate: e l'italiano della città, il civilizzatissimo, appare con tutta la sua comprensione... Per la prima volta in Italia i vari tipi sono stati resi con gusto e saggezza: i villani sono villani davvero, i lavoratori lavoratori, la palude palude, e il clima è quello umido, nebbioso delle Pontine, con i suoi acquitrini e le sue bufale. L'incanto malsano di quei luoghi è reso alla perfezione, e il paese intero dove si svolge una parte dell'azione è un paese dei nostri, con le sue osterie, le sue mura annerite, la sua umanità pittoresca. Per la prima volta in un film fatto in casa non ci sono italiani di maniera, che vuol dire sgredevoli: quegli italiani che sono odiosi a noi stessi e, ci figuriamo, anche agli stranieri. Nel *Sole* l'umanità dei personaggi è analoga e somigliante all'umanità dei personaggi, poniamo, dei films che si svolgono nell'Alaska: naturalmente è chiaro che si tratta di italiani, ma le differenze consistono soltanto in sfumature delicate».

E questa umanità pittoresca — ma pittoresca nel senso migliore — si ritroverà, piú che in *Terra madre* («tentativo di riprendere il tema di *Sole* con una maggiore coscienza e conoscenza del cinema. Qualche risultato di miglioramento in questo senso mi sembra lo raggiunsi, perché la pellicola ebbe largo successo popolare al contrario di *Sole*. Purtroppo la coscienza e la conoscenza del cinema, secondo

5) Cfr. «Alessandro Blasetti parla dei suoi film» di Domenico Meccoli in «Tempo» del 13 novembre 1941.

6) Cfr. «Sole», critica di Alberto Cecchi in «Italia Letteraria» del 23 giugno 1929.

me, non sono conseguibili in due anni: e tutto il progresso che avevo fatto, a contatto principalmente di esperti del noleggio e della produzione, era un progresso commerciale; con evidente sofferenza delle ancor gracili facoltà del gusto e della costruzione seriamente intesa di un'opera» (7), piú che in *Palio* («qualche sequenza, ispirata, piú che dal soggetto, dalla città meravigliosa di Siena e dalla sua festa epica e bizzarra, la ricordo ancora con piacere: soprattutto perché fu allora che cominciai ad avvertire il gusto musicale del ritmo nella sequenza») (8), in «1860» che taluni considerano il «capolavoro» di Alessandro Blasetti.

Il soggetto di 1860 — c'è bisogno di ripeterlo? — è la spedizione garibaldina in Sicilia: uno spunto in cui confluiscono per quel bisogno di verità eccitato in Blasetti dalla lettura dei «russi» e dalla visione delle opere cinematografiche che ricostruirono le due rivoluzioni sovietiche (la rivoluzione cruenta e quella pacifica della *Linea generale*), e quell'amore cosí intensamente sentito, per la gente piú umile: uno spunto che, per dirla con Emilio Cecchi, conteneva i rischi «della fanfara in testa e dei gonfaloni spiegati». Ma Blasetti riesce ad evitare i pericoli preventivamente identificati, e, assorbite e superate *italianamente* le esperienze dei russi, costruisce un film che, pur se percorso da un ampio respiro, mantiene una stringata *misura* ch'è vero e proprio stile. Fondendo il tragico all'umoristico (la battaglia, con la sua confusione, con il suo «non ci si capisce niente», è un miracolo di humour), il drammatico alla notazione saporosa, ottiene la «ricreazione» d'una verità autentica. Inoltre egli tenta un esperimento (già intuito quando per *Sole* scelse attori poco noti o quasi debuttanti): quello di affidare le parti degli interpreti principali a non attori: un contadino e una popolana siciliani. Ed oggi che quella che sembrò allora una stranezza (ed era una logica conseguenza, invece, dei *punti* da cui era partito il non ancora cineasta Blasetti) è diventata una norma per i vari Rossellini, Castellani, De Sica, ecc., appare nel giusto valore l'esperimento ardito del Nostro.

E si può anche affermare che il cosiddetto «neorealismo» italiano, per il contenuto prescelto e la forma usata dall'ex-critico dell'«Impero» affonda le sue radici proprio in «1860». Radici tanto piú evidenti quando si pensi che, per *Il Sole sorge ancora* di Aldo Vergano, gli sceneggiatori hanno attinto l'ispirazione per la sequenza della fuciliazione del prete e del partigiano, da un frammento di «1860» che, anche se non è identico, è formalmente e concettualmente simile.

Un anno dopo («1860» è del '33), Blasetti ritenta l'esperimento del film garibaldino, della rivoluzione popolare, in *Vecchia*

7) Cfr. «Tempo» già citato.
8) Idem.

guardia. « E' questa — dirà piú tardi Blasetti (9) — la seconda delle mie pellicole che ancora oggi ricordo senza vergogna e nella quale la realizzazione ha tradito meno l'intenzione ». Nonostante « la materia del film fosse intrinsecamente falsa... tuttavia *Vecchia guardia* contiene delle vive descrizioni della provincia italiana la cui particolare atmosfera è suggerita, in parte, da una utilizzazione poetica del suono » (10).

Blasetti è diventato, ormai, padrone della tecnica: sa perfettamente disporre il materiale plastico nella inquadratura: ha ormai scoperto i rapporti che regolano « le ombre e le luci nella loro successione », possiede « il gusto musicale del ritmo della sequenza »: insomma è ormai maestro della forma.

Ma sarà proprio questa padronanza dei mezzi esteriori del cinema a far sí, quando si accingerà a far rivivere nell'*Ettore Fieramosca* « il mondo che esce fuori dagli affreschi del Quattrocento » per cui nutriva una sconfinata ammirazione (« troppa ammirazione » confesserà) (11) a *fermarlo* innanzi alla bella immagine, alla sequenza ben ritmata a tutto scapito del racconto, della sintesi, della visione dell'insieme (1938).

Solo un anno piú tardi raggiungerà un compiuto equilibrio, saporitamente articolando la narrazione di *Salvator Rosa,* « film di elegante disinvoltura e di una scorrevolissima vena. Ma non si trattava di un semplice divertimento. Anche se le pretese epiche si scioglievano in un sorriso picaresco e beffardo, il film costituiva un po' la somma di tutte le aspirazioni pittoriche del regista, che, ispirandosi ai maestri del Seicento, al Rosa anzitutto, era riuscito a creare composizioni di sapiente effetto luministico. E poi uno scenario particolarmente agile e spiritoso aveva posto le basi per un raccontatore di evidente felicità » (12).

Nel '41 si ritorna alla polemica contro la violenza — la stessa polemica contro il sopruso e la guerra che gli aveva fatto amare *Intolerance* di Griffith e che costituiva la « morale » di *Sole* — adombrata nella favola simbolica di *Corona di ferro*: nuova dimostrazione d'una intima e profonda coerenza (anche se la critica del tempo si fermò alla superficie, lasciandosi frastornare dalla fastosa e ridonante apparenza) che non sfuggí ad un irritatissimo Goebbels.

Poi *Quattro passi fra le nuvole,* altro anello di congiunzione tra *Sole,* « 1860 » e il cosiddetto neorealismo del dopoguerra.

E sarà proprio nel dopoguerra — caduti certi vincoli della censura — che Alessandro Blasetti potrà ripetere il suo « j'accuse »

9) Idem.
10) Cfr. « Panoramique sur le cinema italien » di Antonio Pietrangeli in « La Revue du Cinema », n. 13 del maggio 1948.
11) Cfr. « Tempo » già citato.
12) Cfr. « Alessandro Blasetti » di G. C. Castello in « Cinema » (nuova serie) n. 70 del 15 settembre 1951.

contro ogni forma di violenza senza essere costretto a ricorrere al simbolo o alla favola. Ecco *Un giorno nella vita,* con cui appaiono superati gli angusti limiti della cronaca che, decantata nel lento ma inesorabile fluire del tempo, può ormai fornire, spoglia del contingente, gli elementi che ne permettano la trasfigurazione artistica e che servano a cavarne i motivi etici. La polemica si allarga in una significazione piú ampia, acquista nobiltà nel giudicare uomini e cose, eventi, non già sulla base di sentimenti caldi di troppo amore o di troppo odio, bensí su valori eterni che trascendono l'umano. Un passo avanti, dunque, verso la chiarificazione dei nostri stessi sentimenti che l'accavallarsi, l'urgere imperioso di tanti avvenimenti di cui siamo stati spettatori o attori, han piegato ora verso una direzione, ora verso l'altra, sin quasi a farci smarrire il senso delle cose.

E questo tentativo trae lo spunto dal contatto improvviso, violento tra la pace di un piccolo mondo chiuso — una comunità di « sepolte vive » — e l'orrore della guerra.

I due mondi, per il mondo dell'amore piú puro e quello della violenza e del sangue, per un inarrestabile processo di osmosi, si assorbono scambievolmente, diventano, ad un certo momento, quasi un tutto solo, per poi tornare a scindersi, portando ciascuno, in sé, quello che dell'altro, l'inconsueto connubio ha lasciato di bene e di male. Il mondo dell'amore sembra soccombere (le suore vengono trucidate), ma è questa una sconfitta solo *apparente,* perché quando i giustizieri si apprestano ad applicare la legge dell'occhio per occhio, quello che fino a quel momento è sembrato il piú implacabile, fermerà i compagni: « No... queste non avrebbero voluto esser vendicate ». E' il mondo dell'amore che ha vinto, che ha battuto, con il proprio sacrificio, quello del male. E' una vicenda corale — che si conclude con una parola di fede, di amore — a cui si innestano con fine, abile giuoco d'incastro (fatto di battute che apparentemente cadono senza che suscitino un'eco immediata, fatto di immagini che solo alla fine si ricompongono e si saldano in un tutto solo, come le nobili tessere d'un mosaico), i drammi minimi e grandi dei molti personaggi dei due mondi posti a contatto.

Prova di una coerenza che balza evidente sol che non ci si lasci frastornare dalle grommosità di linguaggio di *Sole,* da taluni elementi di carattere formale di « 1860 », dalla trama « esteriore » di *Vecchia guardia,* dalle ridondanze della *Corona di ferro*: coerenza che trova una ennesima conferma nel mastodontico *Fabiola.*

Come le suore di *Un giorno nella vita* vincono l'odio con l'amore, cosí i Cristiani di *Fabiola* vincono perché « non uccidono » ma « si lasciano uccidere », perché non rispondono con le armi alle armi. Essi sono, come le dolci suore del film partigiano, la concretizzazione di un identico pacifismo, dello stesso quasi fanatico rispetto della vita umana. Ed a questa « coerenza » corrisponde una altrettanto evidente buona fede che rifuggendo, appunto, dai compro-

messi, dai doppigiuochi, ha permesso ad un regista come Alessandro Blasetti — che lascia un'orma profonda nella storia del cinema italiano — di imbroccare talvolta la via giusta, lo ha costretto, talaltra, a grossi errori.

E', infatti, quella buona fede che, trasferendosi dall'uomo Blasetti al Blasetti regista, gli ha fatto apparire tutto chiaro, tutto talmente lapalissiano da fargli persino perdere, talvolta, la nozione di quello che le immagini « dicono » e di quello che è solo nelle intenzioni. Di qui quella oscurità nel racconto che talvolta è stata rimproverata a Blasetti, di qui quel soffermarsi su taluni dettagli che a Blasetti sembrano essenziali e necessari, mentre, al tirar delle somme, risultano superflui, di qui quell'ometterne altri, indispensabili per l'equilibrio della costruzione, per la logica della narrazione.

Difetti, nell'uno e nell'altro caso, di eccesso: difetti che derivano da un amore sviscerato per le proprie creature, per tutte le proprie creature di celluloide: difetti che, sol che si esamini anche da un punto di vista umano, il regista Blasetti, si mutano in autentici pregi che si assommano nella fede: nella fede nelle proprie convinzioni, nel proprio lavoro.

Fede che permette a Blasetti di affrontare i temi piú diversi, di cimentarsi, sempre con la stesso entusiasmo, negli esperimenti piú spericolati. Sicché perfettamente esatta ci appare, oggi come ieri, la definizione che un ignoto giornalista stilò di Blasetti in un giornaletto di provincia: « Rarissimo esempio del cinema italiano (e non solo italiano), ha continuato a cercare vie nuove senza fermarsi ai vecchi schemi già da altri o da lui tentati con successo ».

Definizione che ci parve particolarmente giusta quando qualcuno tentò un confronto tra *Prima comunione* e *Quattro passi fra le nuvole*. Infatti la parentela tra il film interpretato da Gino Cervi e *Prima Comunione*, ove si eccettuino certi ambienti che sono *simili* ma *non identici*, non esiste, in quanto il tono e l'angolo visuale da cui sono osservati gli avvenimenti ed i personaggi sono diversissimi, se non addirittura opposti. *Quattro passi fra le nuvole* era « un racconto un po' dimesso, un po' innocente e ingenuo, ma alla fine tuttaltro che distratto e sbiadito: e una certa realtà piccolo-borghese veniva, soprattutto nella prima parte, individuata ed espressa con straordinaria forza analitica » (13).

Prima Comunione è tutt'altra cosa: l'ingenuità ha fatto posto ad una ironía e ad una malizia alla Prévert (piú che alla Clair, come qualche altro sostiene): quella malizia e quella ironía che permettono a Blasetti ed a Zavattini di interrompere il racconto della vicenda *base* per commentarlo, per riportare in vita il passato dei personaggi, per proiettarsi verso il loro futuro, per slittare, tal-

13) Cfr. « Panoramique » già citato.

volta, persino nel fantastico mondo del « sarebbe andata cosí se... », per redarguire il protagonista, immobilizzato, ad un certo momento come una farfalla infilata ad uno spillo, per consigliarlo, spronarlo nella certezza che egli, nonostante tutto, farà il contrario, per, infine, sottolineare un suo gesto, una sua parola, un suo atteggiamento.

Siamo, qui, in un mondo « letterario-cinematografico » ben differente, dove si respira ben altra aria, comunque non quella che bagnava *Quattro passi*. L'unico punto di contatto un invito alla *solidarietà* (l'identico invito contenuto da *Quattro passi*) dettato da quell'amore per l'uomo, dalla fiducia nelle sue possibilità, che costituisce l'aspetto meno appariscente, quasi pudico, della polemica contro l'odio e la violenza ch'è il *leit motif* blasettiano.

Leit motif che fa capolino anche in *Altri tempi*, quello « Zibaldone n. 1 » che il Nostro ha testé ultimato: *leit motif* che ritma il connettivo con cui Blasetti ha legato i racconti dell'interessante mosaico. Un mosaico che ci rivela un nuovo Blasetti (ecco dimostrata ancora una volta quella prepotente vitalità che obbliga il nostro « a cercare vie nuove »): un Blasetti — oh, quanto lontano dall'« ossessionato egocentrico » Alessandro Blasetti del 1929 — che ha realizzato, in questo singolarissimo film, la « segreta ambizione che, vedendolo, si riconoscano Boito, Fucini, De Amicis, Pirandello e non Alessandro Blasetti » (14). Egli, infatti, è riuscito a farsi da parte per restituire, vivi ed intatti, i testi scelti per il suo « centone » cinematografico, con i loro *sapori* ed i loro *odori*, con le differenti e caratteristiche atmosfere in cui i rispettivi autori li hanno pensati e scritti.

Questo è Alessandro Blasetti: il Blasetti ex critico dell'« Impero » e direttore di « Cinematografo »: fondatore e animatore dell'Augustus: ricercatore, anche nei film sbagliati, di una verità umana autentica: uomo di grande, indistruttibile fede.

Gaetano Carancini

14) Cfr. « Zibaldone numero uno » di Alessandro Blasetti in « Scenario » n. 15-16, Roma, 15 agosto 1951.

Alessandro Blasetti

Altri tempi

(sceneggiatura)

Presentiamo la sceneggiatura di due episodi di Altri tempi, *l'ultimo film di Alessandro Blasetti*: La morsa, *tratto dalla commedia di un atto di Luigi Pirandello, e* Il processo di Frine, *basato sulla novella di Edoardo Scarfoglio. Insieme alla sceneggiatura sono riportati, a fronte, i testi originali.*

“La morsa„

di

Luigi Pirandello

Una stanza in casa Fabbri. Uscio comune in fondo. Uscio laterale a sinistra. Due finestre laterali a destra.

Poco dopo alzata la tela, Giulia, che sta presso la finestra più in fondo, con le spalle al pubblico, a guardar fuori, fa un atto di sorpresa e si ritrae; posa su un tavolinetto il lavoro a uncino che ha in mano e va a chiudere l'uscio a sinistra in fretta ma cauta, poi attende presso l'uscio comune.

ANTONIO (*entra*).

GIULIA (*buttandogli le braccia al collo, piano, contenta*). Già qui?

ANTONIO (*schermendosi turbato*): No, ti prego!

GIULIA: Non sei solo? Dove hai lasciato Andrea?

ANTONIO (*sopra pensiero*): Sono tornato prima: stanotte.

GIULIA: Perché?

ANTONIO (*irritato della domanda*): Con una scusa! Era vero per altro. Dovevo trovarmi qui di mattina, per affari.

GIULIA: Non me n'hai detto nulla. Potevi avvisarmene.

ANTONIO (*la guarda e non risponde*).

GIULIA: Che è avvenuto?

ANTONIO (*a bassa voce, ma vibrata; quasi con rabbia*): Che? Temo che Andrea sospetti di noi.

GIULIA (*restando, con sorpresa piena di spavento*): Andrea? Come lo sai? Ti sei tradito?

ANTONIO: No: tutti e due, se mai!

GIULIA (*c.s.*): Qui?

ANTONIO: Sí. Mentre scendeva... Andrea scendeva davanti a me, ti ricordi? con la valigia. Tu facevi lume dalla porta. E io nel passare... Dio, come s'è sciocchi talvolta!

GIULIA (*c.s.*): Ci ha visti?

ANTONIO: M'è parso che si sia voltato, scendendo.

La morsa

(sceneggiatura)

Dissolvenza in apertura

SCENA I — *Strada - Esterno - Giorno*

1. - *M.F.* — Il carrettinaio, seduto accanto al suo carettino, finisce di leggere sorridendo un libro sullo sfondo della strada in movimento.

Rumori di fondo - Il rombo di una macchina.

Alcuni ragazzini passano correndo *da sin. a destra.* Il carrettinaio fa per riporre il libro.

2. - *F.I.* — Una bambina accanto all'edicola guarda le riviste: un ragazzino che rincorre una palla, *entrando in campo da sin.,* le dà uno spintone.

RAGAZZINO: E smamma!...
RAGAZZINA: E smamma te!...
RAGAZZINO: Che hai detto...?
RAGAZZINA: Prrr...!
RAGAZZINO: A me...? Ah, brutta scimmia!...
RAGAZZINA: Brutto zozzo!... Ahi!...

I due si accapigliano e *seguiti in pan. obbliqua da sin. a destra,* rotolano per terra.

3. - *P.A.* - *in basso, al margine del fotogramma,* i ragazzini, cui se ne è aggiunto un altro, si accapigliano. Nel fondo il carrettinaio che interviene.

AMICHETTO: Ma la volete piantare, ahò...?

Il carrettinaio avanza per dividerli e l'amichetto se la svigna, *uscendo di campo a destra.*

CARRETTINAIO: Be', be', be'...? Ohè!... Che è questo il modo de trattà una signorina? Non te vergogni?

La ragazzina se ne va *uscendo di campo a destra,* mentre il carrettinaio, rimproverando il ragazzo, gli dà uno schiaffo. La giornalaia interviene, *entrando in campo da sin.*

GIORNALAIA: Dica un po'...? Ma che è figlio suo che gli dà una sberla...?
CARRETTINAIO: Ma appunto perché non è mio figlio... perché se era mio figlio glie ne davo due...
GIORNALAIA: Senti che roba...! 'Sto vecchio tonto...
CARRETTINAIO: Ah giovinetta!... Vada, vada, che c'é un'automobile...
GIONALAIA: Annamo, viè...

GIULIA: Dio, Dio..., e sei venuto a dirmelo... Cosí?

ANTONIO: Tu non ti sei accorta di nulla?

GIULIA: Io no, di nulla! Ma dov'è Andrea? dov'è?

ANTONIO: Dimmi. m'ero già messo a scendere, quando lui ti chiamò?

GIULIA: E mi salutò! Fu dunque nello svoltare dal pianerottolo giú?

ANTONIO: No, prima, prima.

GIULIA: Ma se ci avesse visti...

ANTONIO: Intravisti, se mai. Un attimo!

GIULIA: E ti ha lasciato venir prima? Possibile? Sei ben sicuro che non è partito?

ANTONIO: Sicurissimo, di questo, sicurissimo. E prima delle undici non c'è altra corsa dalla città (*guarda l'orologio*).
Sta per venire. Intanto in questa incertezza... sospesi cosí in un abisso... capisci?

GIULIA: Zitto, zitto, per carità! Calma. Dimmi tutto. Che ha fatto? Voglio saper tutto.

ANTONIO: Che vuoi che ti dica? In questo stato, le parole piú aliene ti pajono allusioni: ogni sguardo, un accenno; ogni tono di voce un ...

GIULIA: Calma... Calma...

ANTONIO: Sí, calma, calma, trovala! (*Breve pausa. Si rimette un pò, quindi*)
Qua, ti ricordi? prima di partire, discutevamo io e lui su la maledetta faccenda da sbrigare in città. Lui s'accalorava...

GIULIA: Sí, ebbene?

ANTONIO: Appena in istrada, Andrea non parlò piú, andava a capo chino; lo guardai, era turbato, le ciglia aggrottate... « S'è accorto! » pensai. Tremavo. Ma a un tratto con aria semplice, naturale: « Triste, è vero? » — mi fa — « viaggiare di sera... lasciar di sera la casa... ».

GIULIA: Cosí?

ANTONIO: Sí. Gli sembrava triste anche per chi resta. Poi, una frase... (*sudai freddo!*) « Licenziarsi a lume di candela, su una scala... ».

GIULIA: Ah questo... come lo disse?

ANTONIO: Con la stessa voce: naturalmente: io non so... Lo

La giornalaia e il ragazzo si scostano *uscendo di campo a sin.* mentre il carrettinaio indietreggia nel fondo: *carrello indietro fino a M.C.L.*: una macchina scoperta *entrando in campo da destra* va a fermarsi proprio dinanzi al carrettino.
Risate delle persone sulla macchina.

4. - *P.A.* — Dalla macchina ferma sullo sfondo dell'edicola scende il marito che si rivolge alla moglie e poi all'amico.

MARITO: Mi dispiace, Enrichetta Maria, faccio il più presto possibile, ma una diecina di minuti ci vorranno... Vuoi che ti compri una rivista...?
MOGLIE: No, grazie...
MARITO: E tu... tu, Gerardo, non scendi? Non dovevi andare...
AMICO: No, no, c'è tempo... E poi, lasci tua moglie sola?

5. - *M.F.* (*come n.* 1) — Il carrettinaio, seduto accanto al suo carrettino assiste al dialogo.

MARITO (*f.c.*): ...Ah, ora che ci ripenso...

6. - *P.A.* (*come n.* 4) — Il marito continua la sua battuta, dinanzi alla moglie e all'amico seduti nella macchina.

MARITO: ...ma se la tua cosa non è urgente, perché non vieni con noi a Fregene?
AMICO: A Fregene oggi...?
MARITO: Perfetto! Perfetto!...
L'amico accende una sigaretta. Il marito si rivolge alla moglie:
MARITO: ...Finisci tu di persuaderlo, Enrichetta Maria!... Bye...!
MOGLIE: Bye...!
AMICO: Bye...
Il marito va via, *uscendo di campo da sin. Breve carrello e pan. combinata fino a M.F.* dei due che parlano, sulla macchina.
MOGLIE: Che t'avevo detto...?
L'amico porge la sigaretta alla donna.
MOGLIE: Meglio di così... Ci tratterremo tutta la notte, sai...?

7. - *M.F.* (*come n.* 5) — Il carrettinaio ascolta.

MOGLIE (*f.c.*): ...Facciamo due passi?
AMICO (*f.c.*): Con questo caldo...?

8. - *M.F.* (*come fine n.* 6) — La donna si è avvicinata all'amico e finisce di aggiustargli la cravatta: l'uomo è infastidito.

MOGLIE: ...Ci aveva offerto delle riviste...
AMICO: Ah! Per carità!... Adesso, andar lí... scegliere... pagare... eppoi è sempre la solita roba...
Durante il dialogo carrello indietro fino a P.A.
CARRETTINAIO (*f.c.*): Permette...?
Panoramica da sin. a destra fino a M.F.: il carrettinaio porge un volume.
CARRETTINAIO: ... questa non è roba solita... Una cosetta breve, interessante... adatta...

9. - *Dettaglio* — La mano dell'uomo prende il libro e lo apre. Sul frontespizio si legge: Luigi Pirandello — LA MORSA — Dramma.

Musica d'introduzione.

Dissolvenza incrociata

faceva apposta! Mi parlò dei bambini che aveva lasciati a letto, addormentati; ma non con quella amorosità semplice che rassicura — e di te.

GIULIA: Di me?

ANTONIO: Sí, ma mi guardava.

GIULIA: Che disse?

ANTONIO: Che tu ami tanto i tuoi bambini.

GIULIA: Niente altro?

ANTONIO: In treno, ripigliò il discorso, sulla lite da trattare. Mi domandò dell'avvocato Gorri, se lo conoscevo. Ah, volle sapere tra l'altro se era ammogliato (*rideva*). Questo, per esempio, non c'entrava.. O ero io che...

GIULIA (*pronta*): Zitto!

ANNA (*s'affaccia all'uscio comune in fondo*): Scusi, signora. Non debbo andare a ripigliare i bambini?

GIULIA: Sí... Ma aspetta ancora...

ANNA: Non ritorna oggi il padrone? Le vetture sono già partite per la stazione.

ANTONIO (*guardando l'orologio*): Sono già le undici, a momenti.

GIULIA: Ah sí? Di già? (*Ad Anna*) Aspetta ancora un pò... te lo dirò io.

ANNA (*andando via*): Sissignora. Intanto finisco d'apparecchiare.

ANTONIO: Sarà qui tra poco.

GIULIA: E non sai dirmi nulla... non hai saputo accertarti di nulla...

ANTONIO: Sí! Sa fingere bene, se veramente ha il sospetto.

GIULIA: Lui? Lui, cosí violento?

ANTONIO: Eppure! Che la mia diffidenza m'abbia reso insensato fino a tal segno? Possibile? Piú volte, vedi, attraverso le sue parole, m'è parso di leggere qualcosa. Un momento dopo mi dicevo rinfrancandomi: « E' la paura! » L'ho studiato, spiato tutti i momenti: come mi guardava, come mi parlava... Sai che non è solito di parlar molto... eppure, in questi tre giorni, avessi inteso! Spesso però si chiudeva a lungo in un silenzio inquieto, ma ne usciva ogni volta ripigliando il discorso sul suo affare... « Era in pensiero per questo? » allora mi domandavo, « o per ben altro? » « Forse ora parla per dissimularmi il sospetto... ». Una volta mi parve finanche che non avesse

SCENA II — *Ingresso Casa Fabbri - Esterno - Giorno*

10\. - *Dettaglio* — Una mano suona tre colpi col battente del portone.
Continua la musica, lenta.

SCENA III — *Casa Fabbri - Interno - Giorno*

11\. - *C.T., dal basso* — Giulia Fabbri appare sul ballatoio e scende la lunga scala *seguita in pan, da sin. a destra,* venendo ad aprire il portone *in P.A.* Sul vano del portone appare Antonio Serra che si guarda intorno, poi entra chiudendosi il portone alle spalle e si toglie il cappello.
Continua la musica in crescendo.
GIULIA: Beh...? E Andrea...?
SERRA: Sono tornato prima, stamani.
GIULIA: Perché?
Cessa il commento musicale.
SERRA: Ho paura che si sia accorto.
GIULIA: Andrea...?
Giulia dà uno sguardo ansioso verso il pianerottolo.
SERRA: Sí.
GIULIA: Come lo sai? Ti sei tradito...?
SERRA: No, no... tutti e due, semmai...
GIULIA: Qui...?
SERRA: Sí, l'altra sera quando siamo partiti... Andrea scendeva davanti a me, con le valigie, ti ricordi? Tu facevi lume dalla porta... e io nel passare... Dio, come si è sciocchi talvolta...!
GIULIA: Ci ha visti...?
Serra comincia a salire le scale, seguito da Giulia: *panoramica da destra a sin. sul movimento dei due* che, parlando, si fermano sui primi scalini *in F.I.*
SERRA: M'è parso che si sia voltato... Dimmi, stavo già scendendo quando lui ti chiamò?
GIULIA: ...E mi salutò?
SERRA: Hmmm...
GIULIA: ...Allora fu nello svoltare verso il portone, qui...
SERRA: No, no... prima, prima, prima...!
Carrello avanti fino a P.A. dal basso: Serra e Giulia sulla prima rampa di scale.
GIULIA: Ma se ci avesse visti...
SERRA: Intravisti, semmai, un attimo...
GIULIA: E ti avrebbe lasciato venir prima...? Possibile? Sei ben sicuro che non è partito?
SERRA: Sono sicurissimo... Prima delle tre non c'è altra corsa dalla città... Sarà qui fra due ore.
Consulta l'orologio da tasca.
ANNA (*f.c.*): Carluccio!...
Giulia pone una mano sul braccio di Serra perché non parli e guarda verso...

12\. - *C.M.* — ...il pianerottolo: oltre la ringhiera la porta, da cui spunta prima Carluccio, vestito per uscire, poi Anna che prende in braccio il bimbo piú piccolo.

voluto stringermi la mano... Bada, si accorse che gliela porgevo! Si finse distratto; era un pò strano veramente, il domani della nostra partenza. Fatti due passi mi richiamò. « S'è pentito! » pensai subito. E infatti disse: « Oh, scusa... Dimenticavo di salutarti... Fa lo stesso! » Mi parlò altre volte di te, della casa, ma senz'alcuna intenzione apparente; cosí... Mi pareva tuttavia che evitasse di guardarmi in faccia. Spesso ripeteva qualche frase tre, quattro volte, senza senso comune... come se pensasse ad altro... E mentre parlava di cose aliene, a un tratto trovava modo d'entrare bruscamente a riparlarmi di te o dei bambini, e mi faceva qualche interrogazione — ad arte? — chi sa! — sperava di sorprendermi? — rideva; ma con una gajezza brutta negli occhi...

GIULIA: E tu?

ANTONIO: Oh, io stavo sempre in guardia.

GIULIA: Si sarà accorto della tua diffidenza!

ANTONIO: Se sospettava di già!

GIULIA: Si sarà confermato, nel sospetto. Poi, null'altro?

ANTONIO: Sí... La prima notte, all'albergo (ha voluto prendere una sola stanza a due letti), eravamo coricati da un pezzo, s'accorse che non dormivo, cioè... s'accorse no: eravamo al bujo! Lo suppose. E bada: figurati, io non mi movevo, lí di notte... nella stessa camera con lui, e col sospetto che egli sapesse... figurati! tenevo gli occhi sbarrati nel bujo, in attesa... chi sa! per difendermi... A un tratto, nel silenzio, sento proferire queste precise parole: « Tu non dormi ».

GIULIA: E tu?

ANTONIO: Nulla. Non risposi. Finsi di dormire. Poco dopo, egli ripeté: « Tu non dormi ». Io allora lo chiamai: « Hai parlato? » gli domandai. E lui: « Sí, volevo sapere se dormissi! » Ma non interrogava dicendo: « Tu non dormi », proferiva la frase con la certezza ch'io non dormivo, ch'io non potevo dormire, capisci? O almeno, m'é parso cosí.

GIULIA: Nient'altro?

ANTONIO: Nient'altro. Non ho chiuso occhio due notti.

GIULIA: Poi, con te, sempre lo stesso.

ANTONIO: Sí, lo stesso.

GIULIA: Tutte queste finzioni... lui! Se ci avesse visti...

ANTONIO: Eppure s'è voltato, scendendo...

GIULIA: Ma non si sarà accorto di nulla? Possibile?

ANNA: ...Carluccio, vieni qua!...

13. - *F.I., dall'alto* — Giulia e Serra salgono le scale.

GIULIA: Allora il signor Serra dice che forse il padrone arriva oggi col treno delle tre.

Carluccio, *entrando in campo da sin.*, scende le scale seguito da Anna col bimbo in collo che si ferma dinanzi a Giulia.

GIULIA: ...Tu lasci i bambini dalla nonna e poi torni subito qui...

CARLUCCIO: Mamma! E' vero che oggi arriva papà?

GIULIA: Non è sicuro, caro. Appena arriva vi mando a chiamare dalla nonna...

ANNA: Carluccio! Non dici buongiorno al signor Serra?

CARLUCCIO: Buongiorno, signor Serra!

SERRA: Ciao...

Carluccio scende le scale fino in fondo.

GIULIA: Si accomodi...

Serra avanza *ed esce di campo a sin.*, mentre Giulia dà un bacio al bimbo che è fra le braccia di Anna.

GIULIA: Presto, presto... vai...

Carluccio in fondo alle scale aspetta Anna che scende.

CARLUCCIO: Arrivederci, mammina!

GIULIA: Arrivederci, tesoro...

14. - *C.M.* — In camera da pranzo: Serra si toglie il pastrano dalle spalle, mentre Giulia entra dalla porta.

SERRA: Fra poco arriva...

Giulia guarda verso le scale e gli fa cenno di parlare piano. *Si sente il tonfo del portone di casa.*

SERRA: ...Fra poco arriva... e noi in questa incertezza, sospesi cosí in un abisso... capisci?

GIULIA: Calma, per carità... Voglio sapere tutto... Dimmi tutto con calma!...

SERRA: Sí, calma... calma! Tròvala...

Serra posa il pastrano su una sedia e avanza *fino a P.A.*: Giulia gli si avvicina.

SERRA: ...Qua, qua, ti ricordi? Prima di partire, si era discusso fino all'ultimo momento sulla maledetta faccenda da sbrigare in città. Lui si accalorava...

GIULIA: Sí, ebbene...?

Serra, nervoso, parlando cammina, *seguito in pan. da destra a sin. fino a M.F.*

SERRA: ...Appena in strada, Andrea non parlò più... Andava a capo chino... Io lo guardai: era turbato, le ciglia aggrottate... «S'è accorto», pensai. Tremavo...

Serra, sempre parlando torna sui suoi passi, *seguito in pan. da sin. a destra,* e si riavvicina a Giulia *in M.F.*

SERRA: ...A un tratto... con voce semplice, naturale: «Triste, è vero?» mi fa, «viaggiare di sera... lasciare di sera la casa...».

GIULIA: ...Cosí...?

SERRA: Sí. Gli sembrava triste anche per chi resta. Ah, poi una frase... Sudai freddo!... «Licenziarsi a lume di candela, su una scala...».

GIULIA: Ha detto questo...?

SERRA Hmmm...

GIULIA: Come l'ha detto?

SERRA: Con la stessa voce, naturalmente...

E si allontana di nuovo, *uscendo di campo a sin.,* mentre Giu-

ANTONIO: Nel dubbio...

GIULIA: Anche nel dubbio, tu non lo conosci! Dominarsi cosí, lui, da non lasciar trapelar nulla. Che sai tu? Nulla! Ammetto pure che ci abbia visti, mentre tu passavi e ti chinavi verso me... Se fosse nato in lui il minimo sospetto... che tu mi avessi baciata... ma sarebbe risalito... oh sí!... pensa, come saremmo rimasti! No, senti, no: non è possibile! Hai avuto paura, nient'altro! Andrea non ha ragione di sospettare di noi. M'hai trattata sempre familiarmente davanti a lui.

ANTONIO: Sí, ma il sospetto può nascere da un momento all'altro. Allora, capisci? mille altri fatti avvertiti appena, non tenuti in alcun conto, si colorano improvvisamente, ogni accenno indeterminato diventa una prova, e il dubbio, certezza: ecco il mio timore.

GIULIA: Bisogna esser cauti...

ANTONIO: Ora? Te l'ho sempre detto!

GIULIA: Mi rinfacci adesso?

ANTONIO: Non rinfaccio nulla. Non te l'ho detto mille vòlte? Bada... e tu...

GIULIA: Sí... sí...

ANTONIO: Non so che gusto ci sia, lasciarsi scoprire cosí... per nulla... per una imprudenza da nulla... come tre sere fa... Sei stata tu...

GIULIA: Sempre io, sí...

ANTONIO: Se non era per te...

GIULIA: Sí... la paura.

ANTONIO: Ma ti pare che ci sia da stare allegri, tu e io? tu specialmente! (*Pausa. Passeggia per la stanza, poi fermandosi*) La paura! Credi che non pensi anche a te? La paura... Se pensi questo... (*Pausa. Si rimette a passeggiare*).
Ci fidavamo troppo, ecco! E adesso tutte le nostre imprudenze, tutte le nostre pazzie mi saltano agli occhi, e mi domando, come ha fatto a non sospettare di nulla finora! E come no? Amarci qui... sotto gli occhi suoi, si può dire... traendo profitto di tutto, della minima occasione... anche se lui si allontanava un pò; ma anche lui presente, qui, coi gesti, con gli occhi... Pazzi!

GIULIA (*dopo una lunga pausa*): Mi rimproveri adesso? E' naturale. Ho ingannato un uomo che si fidava di me piú che di se stesso... Sí, la colpa è mia, infatti, principalmente mia...

lia va verso la porta, *seguita in breve pan. da destra a sin., fino a C.M.* (*come inizio n.* 14).

SERRA (*f.c.*): ... Mi parlò anche dei bambini, che aveva lasciati a letto addormentati... e di te...

Serra, *rientrando in c. da sin.*, avanza, e Giulia si volta di scatto.

SERRA: ...ma mi guardava...

GIULIA: Che ti disse...?

SERRA: Che tu ami tanto i tuoi bambini...

Giulia esce dalla porta, seguita da Serra.

15\. - *C.M.* (*come n.* 12) - Il pianerottolo: dalla porta, oltre la ringhiera, esce Giulia, seguita da Serra.

Riprende il tema musicale dell'inizio.

SERRA: Qui, ecco... Tu eri qui... Io come ora... e lui..

Carrello aereo indietro (*grue*): Serra scende velocemente le scale e si ferma sulla prima rampa, *in P.A.*

SERRA: ...qui...

Giulia è rimasta sulla soglia della porta, sul pianerottolo.

SERRA: ...Ecco, ora lo rivedo con esattezza...

Serra, affranto, ricomincia a salire a passi lenti le scale.

Riprende il carrello indietro, fino a C.T.: Giulia fa qualche passo.

GIULIA: Niente altro...?

Serra salendo piú in fretta le scale:

SERRA: Sí, la prima notte all'albergo...

16\. - *M.F.* — Serra avanza salendo le scale e si ferma a raccontare appoggiandosi alla ringhiera.

SERRA: ...ha voluto prendere una sola stanza a due letti, eravamo coricati da un pezzo... S'accorse che non dormivo... Cioé, s'accorse, no: eravamo al buio! Lo suppose... Lo sapeva!... E bada, io non mi muovevo: lí di notte... nella stessa camera con lui, col sospetto che egli sapesse... Figurati! Tenevo gli occhi sbarrati nel buio, nell'attesa... Chissà! Per difendermi!... A un tratto, nel silenzio, sento queste precise parole: «Tu non dormi».

GIULIA: (*f.c.*): E tu?

SERRA: Niente, non risposi. Finsi di dormire... Poco dopo, ripeté: «Tu non dormi»... Allora io lo chiamai: «Hai parlato?» domandai... e lui: «Sí, volevo sapere se dormissi...».

Serra si avvicina, *seguito in breve pan. da destra a sin.*

SERRA ...Ma non interrogava dicendo «tu non dormi»...

17\. - *M.F.* — Giulia, con gli occhi bassi, a braccia conserte, ascolta Serra *che è a destra, di spalle, al margine del fotogramma.*

SERRA: ...Proferiva la frase come con la certezza che io non dormivo, che non potevo dormire, capisci? O almeno m'é parso cosí...

GIULIA: Niente altro...?

Giulia voltandogli le spalle rientra in casa, seguita da Serra.

SERRA: Niente altro. Non ho chiuso occhio due notti.

18\. - *C.M.* — In camera da pranzo: Giulia e Serra entrano avanzando fino al tavolo, *seguiti in pan. da destra a sin.*

GIULIA: Ma tutte queste finzioni... lui! Se ci avesse visti...

SERRA: Eppure si è voltato, scendendo...

Carrello avanti e pan. combinata fino a P.A.: Giulia si siede al tavolo.

ANTONIO (*la guarda, fermandosi, poi rimettendosi a passeggiare, dice brusco*): Non ho voluto dir questo.

GIULIA: Ma sí, ma sí, lo so io! E guarda, poi anche aggiungere che con lui ero fuggita da casa mia, e che lo spinsi io, quasi, a fuggire, io, perchè l'amavo, e poi l'ho tradito con te! E' giusto che ora tu mi condanni, giustissimo! (*Venendo a lui con febbre*)

Ma io, senti, io ero fuggita con lui perchè l'amavo, non per trovare qua tutta questa quiete... tutta questa agiatezza in una nuova casa. Avevo la mia; non sarei andata via con lui... Ma lui, si sa, doveva scusarsi davanti agli altri della leggerezza commessa, lui: uomo serio, posato... eh già! la follia era fatta, rimediarvi adesso! riparare, e subito! Come? Col darsi tutto al lavoro, col rifarmi una casa ricca, piena d'ozio... Cosí, ha lavorato come un facchino; non ha pensato che a lavorare, sempre, non desiderando altro da me che la lode per la sua operosità, per la sua onestà... e la mia gratitudine anche! Già, perché sarei potuta capitar peggio. Era un uomo onesto, lui, mi avrebbe rifatta ricca, lui, come prima, piú di prima... A me, questo, a me che ogni sera lo aspettavo impaziente, felice del suo ritorno. Tornava a casa stanco, affranto, contento della sua giornata di lavoro, già in pensiero delle fatiche del domani... Ebbene, alla fine, mi sono stancata anch'io di dover quasi trascinare quest'uomo ad amarmi per forza, a rispondere per forza al mio amore... La stima, la fiducia, l'amicizia del marito paiono insulti alla natura in certi momenti... E tu te ne sei approfittato, tu che ora mi rinfacci l'amore e il tradimento, ora che il pericolo è venuto, e hai paura, lo vedo, hai paura! Ma che perdi tu? Nulla! Mentre io... (*Si copre il volto con le mani*).

ANTONIO (*dopo breve pausa*): Consigli a me la calma... Ma se ho paura... — è per te... per i tuoi figli.

GIULIA (*fiera, pronta con un grido*): No, tu non nominarli! (*Poi, rompendo in lacrime*) Poveri innocenti!

ANTONIO: Adesso piangi, me ne vado...

GIULIA: Eh, ora sí! ora non hai piú nulla da fare qua.

ANTONIO (*pronto, grave*): Sei ingiusta! T'ho amata, come tu m'hai amato — lo sai! — T'ho consigliato prudenza... Ho fatto male? Piú per te che per me. Sí, perché io, nel caso, non perderei nulla — l'hai detto tu. (*Breve pausa, poi pigiando su le parole*) Non t'ho mai rimproverato, né rinfacciato niente: non ne ho il diritto... (*Si passa una mano sugli occhi, poi, cambiando tono di voce e atteggiamento*)

Su, su... rimettiti... Andrea non saprà nulla... tu lo credi...

GIULIA: Possibile?... Possibile che si sia accorto?
SERRA: Forse soltanto un dubbio...
GIULIA: Ma anche nel dubbio, tu non lo conosci...

Anche Serra si siede dinanzi al tavolo e nasconde il viso fra le mani.

GIULIA: ...dominarsi lui, cosí violento... da non lasciare trapelare nulla? Tu non lo conosci... Se fosse nato in lui il minimo sospetto... Che tu m'avessi baciata... ma sarebbe risalito, immediatamente ... no, no, senti... non è possibile... Hai avuto paura, nient'altro..

SERRA: Paura? Ma credi che non pensi anche a te? Paura! Ci fidavamo troppo ecco! E adesso tutte le nostre imprudenze, le nostre pazzie mi saltano gli occhi e mi domando come ha fatto a non accorgersi di nulla finora... Io non so che gusto ci sia a lasciarsi scoprire cosí stupidamente, per nulla... per delle imprudenze da nulla... come tre sere fa... Perché sei stata tu, ti ricordi...

GIULIA: Mi rimproveri anche, adesso, eh? E' naturale... Mi hai torturata per mesi...

Giulia parlando si alza in piedi e avanza.

GIULIA: ...minacciavi di ucciderti...

Seguita in pan. da destra a sin., va alla porta della camera da letto, e si ferma *in M. F.*

GIULIA: ...Mi hai fatto ingannare un uomo che si fidava di me più che di se stesso! Ah!... Sí, sí, la colpa è mia, infatti... principalmente mia...

Terminata la battuta scompare, *uscendo di c. a sin.*

19. - *F.I.* — Camera da letto: Giulia avanza, seguita da Serra che si ferma sulla soglia.

SERRA: Ma no, non volevo dir questo...

Giulia parlando si avvicina al comò, *seguita in pan. da sin. a destra fino a M.F.* ed apre un cassetto traendone fuori un paio di guanti.

GIULIA: Ma sí, ma sí, proprio questo... E guarda, puoi anche aggiungere che con lui ero fuggita da casa mia e che lo spinsi io, quasi, a fuggire... io, perché l'amavo... eppoi l'ho tradito con te! E' giusto che ora tu mi condanni, giustissimo... ora che il pericolo è venuto e hai paura... Lo vedo sai, hai paura!...

Serra le si avvicina.

SERRA: Ma se ho paura è per te e per i tuoi figli!...

Giulia si appoggia al comò per piangere, mentre Serra le viene accanto, alle spalle: *breve pan. da sin. a destra fino a M.F. dei due.*

SERRA: ...Su, su, non abbatterti... Se tu credi che Andrea non sappia nulla sarà cosí... Anche a me ora pare difficile che si sia potuto dominare fino a tanto... Su, su, non si sarà accorto di nulla, vedrai... e cosí...

Giulia di scatto:

GIULIA: Vai... non hai piú nulla da fare qui!

E va verso l'armadio che è accanto alla porta, *in P.A.*, da dove trae un cappello, mentre Serra si scosta: *breve pan. da destra a sin.*

SERRA: Sei ingiusta...
GIULIA: ...piú nulla.
SERRA: Come credi.
GIULIA: Ecco il tuo amore...!
SERRA: Vuoi farmi impazzire?...

Giulia torna accanto al comò su cui posa il cappello.

e sarà cosí... Anche a me ora par difficile che si sia potuto dominare fino a tanto. Non si sarà accorto di nulla... E cosí... Su, su... nulla è finito... Noi saremo...

GIULIA: No, no, non è piú possibile! Come vorresti piú ormai... No, è meglio, è meglio finirla.

ANTONIO: Come credi.

GIULIA: Ecco il tuo amore.

ANTONIO: Vuoi farmi impazzire?

GIULIA: No, è meglio veramente finirla, e fin d'ora; qualunque cosa sia per accadere. Tra noi tutto è finito. Senti, e sarebbe anche meglio, che lui sapesse ogni cosa.

ANTONIO: Sei pazza?

GIULIA: Meglio, meglio, sí! Che vita è piú la mia? Te l'immagini? Non ho piú diritto d'amar nessuno, io! Né anche i miei figli! Se mi chino a dar loro un bacio, mi pare che l'ombra della mia colpa macchi le loro fronti immacolate! No... no... Mi torrebbe di mezzo? Lo farei io, se non lo facesse lui.

ANTONIO: Adesso non ragioni piú!

GIULIA: Davvero! L'ho sempre detto. E' troppo... è troppo... Non mi resta piú nulla, ormai! (*Facendo forza a se stessa per rimettersi*) Ah! Và, va, adesso: che lui non ti trovi qua.

ANTONIO: Debbo andare? lasciarti. Ero venuto apposta... Non è meglio che io...?

GIULIA: No, qua non deve trovarti. Torna però, quando lui verrà. E' necessario. Torna presto, e, calmo, indifferente, non cosí... Parlami, davanti a lui, rivolgiti spesso a me. Io ti seconderò.

ANTONIO: Sí, sí.

GIULIA: Presto. E se mai...

ANTONIO: Se mai?

GIULIA: Nulla! Tanto...

ANTONIO: Che cosa?

GIULIA: Nulla, nulla... Ti dico addio.

ANTONIO: Giulia!

GIULIA: Và via!

ANTONIO: A tra poco!

GIULIA (*resta in mezzo alla stanza, con gli occhi fissi biecamente*

GIULIA: No, no, è veramente meglio finirla, fin d'ora... qualunque cosa sia per accadere... E guarda, sarebbe anche meglio che lui sapesse ogni cosa...

SERRA: Sei pazza...?

GIULIA: Meglio, meglio, sí...

Torna all'armadio e prende un manicotto di pelliccia.

GIULIA: ...E se avrò il coraggio glielo dirò io... Se avrò il coraggio... Vai, vai, ora... ho appena il tempo..

Giulia posa il manicotto sul comò: *i due sono nuovamente in M. F.*

SERRA: Ero venuto per accompagnarti alla stazione.. Non è meglio, scusa, che andiamo insieme?

GIULIA: No, no, tu non c'entri piú... Voglio essere sola con lui... lui e io...

Serra in silenzio si avvia alla porta, *uscendo di c. da sin.*

Dissolvenza in chiusura

Dissolvenza in apertura

SCENA IV: *Stazione - Esterno - Giorno*

20. - *F.I. abb.* — Giulia all'arrivo del treno, *che entra in c. da sin.*, avanza *fino a P.A.* cercando con lo sguardo il marito.
Riprende il tema musicale dell'inizio.
ANDREA (*f.c.*): Grazie...
E' sceso dal treno: *dal margine del fotogramma a sin.* porge a Giulia che gli sorride una borsa.
ANDREA: Mi aiuti? Allora m'aspettavi... Te l'avrà detto Serra...
GIULIA: Sí, è passato da casa poco fa... Verrà a trovarti, piú tardi...
ANDREA: Ah, verrà? Bene...

Dissolvenza incrociata

SCENA V: *Campagna - Esterno - Giorno*

21. - *P.A.* — Andrea e Giulia sul calesse che li porta verso casa: Andrea saluta qualcuno con la mano. Altre carrozze, alle loro spalle, fanno la stessa strada.
Continua il commento musicale. Il trotto del cavallo.
GIULIA: E il mio guancialetto di piume?
ANDREA: Oh guarda! Non c'è? L'avrò lasciato in treno, senza dubbio... Peccato! Basta... sei stata bene, tu? E i bambini?
GIULIA: L'hai lasciato in treno...
ANDREA: In treno o in albergo... Che vuoi farci?... Ormai... E i bambini?
GIULIA: I bambini stanno bene, sono dalla nonna.
ANDREA: Brava! Brava! Hai fatto bene a mandarli là... Ci tiene tanto, povera mamma...
GIULIA: E il tuo affare...?
ANDREA: Ma come? Serra non te n'ha parlato?
GIULIA: No, no... Ma... s'è trattenuto cosí poco...
ANDREA: Oh! L'affare ormai si può dire bene avviato... Causa vinta...,

in un pensiero truce; poi alza il capo con un sospiro di stanchezza desolata, e si preme forte le mani su la faccia; ma non riesce a scacciar via il pensiero dominante; va un pò inquieta per la stanza, si ferma davanti a uno specchio a bilico in fondo, presso l'uscio comune, è distratta dalla sua figura riflessa dallo specchio e se ne allontana; allora viene a sedere presso il tavolino — a destra, sul davanti — e vi si piega con la testa nascosta tra le braccia — sta un pò cosí, quindi alza il capo e sta a pensare): Non avrebbe risalito la scala? con una scusa... Mi avrebbe trovata lí... dietro la finestra... a guardare... (*Pausa*). Se non fu la paura... Ha tanta paura!
Scuote la testa, atteggiando il viso di disprezzo e nausea, — altra pausa — si alza, va ancora per la stanza, ritorna presso il tavolino, è indecisa, alla fine batte fortemente due volte il campanello.

ANNA (*entra per la comune*): Ha sonato?

GIULIA (*ancora in pensiero*): Sí, bisogna che tutto sia pronto, mi raccomando, Anna.

ANNA: E' tutto pronto, signora.

GIULIA (*c.s. dopo una pausa*): La tavola?

ANNA: Apparecchiata.

GIULIA: La camera del signore?

ANNA: In ordine... tutto...

GIULIA: Senti. Và pei bambini.

ANNA: Subito! (*Fa per andare*).

GIULIA: Anna!

ANNA: Comanda altro?

GIULIA (*indecisa; poi, dopo aver pensato un pò*): Lasciali stare ancora. Ci andrai quando il padrone sarà arrivato.

ANNA: Sarà meglio. Faccia conto che è qui. Anzi, se vuole che scenda giú ad aspettare le carrozze di ritorno dalla stazione, per portar su la valigia...

GIULIA: No... aspetta, aspetta...

ANNA: Sono cosí contenti i bambini, che oggi ritorni il babbo. Ha promesso di portar loro i regali: a Carluccio un cavallino alto cosí... Ma Ninetto lo vuole lui. Litigavano stamani, andando dalla nonna. « Papà vuole piú bene a me che a te! » diceva Carluccio: « Sí, e a me la mamma! » rispendeva Ninetto.

GIULIA: Caro!

Il commento musicale dissolve.

ANDREA: ...Eh, sí.. ha ingegno Serra... Ha ingegno, non c'é che dire... Ha condotto le cose come meglio non si poteva... E se riesce tutto come dico io... come dovrà, del resto.. Indovina che faccio? Detto fatto, liquido ogni cosa, guarda... Senza pensarci due volte... Fagotto e in città... Eh? Andiamo a stabilirci in città.. Perché...? Non sei contenta?

GIULIA: Oh, per me, lo sai, dovunque...

22\. - *C.L.* — Il calesse attraversa la campagna, *seguito in pan. da sin. a destra*: dietro di esso segue un'altra carrozza.
Il trotto dei cavalli.

Dissolvenza incrociata

SCENA VI: *Casa Fabbri - Interno - Giorno*

23\. - *C.M.* — Andrea sale la scala di casa: sui primi scalini si volta indietro.
Riprende il tema musicale, in crescendo.

ANDREA: Eppure questa stupida corsa di muli è l'unica cosa che mi dispiace di lasciare qui!...

Mentre Andrea parla Giulia sale anche lei, *entrando in campo da sin.*, seguita da Anna: Giulia fa per prenderle una borsa di mano.

GIULIA: Vai per i bambini.

ANNA: Il padrone ha detto...

Giulia guarda Andrea, sorpresa.

ANDREA: Ma sí, lasciali stare dalla nonna... Voglio prima disfare le valigie... cosí troveranno i regalucci...

GIULIA: Come vuoi...

Anna di corsa, con le valigie, precede i padroni su per la scala e scompare dalla porta sul pianerottolo. *Carrello indietro e panoramica combinata fino a C.T.*: la lunga scala, e in alto il pianerottolo. Andrea è giunto in cima, mentre Giulia, cui a metà scala cascano i guanti, lo segue a una certa distanza. Andrea si ferma ad attenderla, appoggiandosi alla ringhiera.
Il commento musicale dissolve.

24\. - *P.A.* — Giulia, agli ultimi scalini, e Andrea, *al margine del fotogramma a sin.*, il cui braccio è appoggiato alla ringhiera.

GIULIA: Che cos'hai, Andrea...?

Giulia avanza, *seguita in pan. da destra a sin.*, quindi si ferma (*di spalle, a destra del fot.*), dinanzi ad Andrea che appende il cappello all'attaccapanni: *i due sono in M.P.P.*

ANDREA: Niente... Perché? Ho l'aria stanca? Eh, sfido io... Ma sta tranquilla che per fortuna è finita... Non voglio più storie... Te l'ho detto: fagotto e in città!...

Andrea e Giulia entrano in camera da pranzo *seguiti in pan. da destra a sin.*, mentre Andrea continua a parlare.

ANDREA: ...Eh, sí, voglio fare anch'io un po' la vita del signore..

25 - *C.M.* — Andrea e Giulia in camera da pranzo: Andrea, *seguito in pan. da destra a sin. fino a P.A.*, va al tavolo, mentre Giulia, che l'ha seguito, lo aiuta a togliersi il pastrano.

ANDREA: ...Godermela!... A proposito... bisognerà chiudere i conti an-

ANNA: Spiccica appena le parole!

GIULIA: Và a ripigliarli!

ANNA (*ascoltando*): Aspetti... le carrozze... (*S'affaccia alla finestra*). Tornano le carrozze... Scendo giú al portone?

GIULIA: Sí... sí... và...

ANNA (*via*).

GIULIA: (*in preda a una grande inquietudine va per la stanza, si ferma, tende l'orecchio, si reca presso il tavolino, toglie in mano quasi macchinalmente il lavoro a uncino e dice*): Lo saprò subito.

Tende di nuovo l'orecchio, poi si rimette a lavorare febbrilmente ma quasi senza saperlo, s'arresta a un tratto, ascolta.

ANNA (*dall'interno*): Ecco il padrone!
Entrendo con una valigia che deporrà su una seggiola presso l'uscio comune:
Il padrone!

GIULIA (*Si alza col lavoro in mano ostentando indifferenza, e si avvia verso l'uscio*).

ANDREA (*entra*).

GIULIA (*tendendogli la mano*): T'aspettavo (*Ad Anna*) Và per i bambini.

ANNA (*esitando*): Il padrone ha detto...

ANDREA: Sono dalla mamma? Lasciali stare. Voglio disfare prima la valigia. Cosí troveranno i regalucci.

GIULIA: Come vuoi.

ANNA (*via*).

ANDREA: Sono cosí stanco... Ho mal di capo.

GIULIA: Avrai tenuti aperti gli sportelli in vettura?

ANDREA: No, tutto chiuso. Ma... il rumore... non ho potuto chiudere occhio.

GIULIA: Eravate in molti?

ANDREA: Sí, in molti.

GIULIA: Il mio guancialetto di piume?

ANDREA: Oh guarda! Non c'è? L'avrò lasciato in treno! Senza dubbio... Peccato! Che vuoi farci? Basta... Sei stata bene. I bambini?

GIULIA (*rimettendosi al lavoro*): Bene tutti.

che con Serra, eh.. Ricompensarlo... Favori gliene ho fatti, parecchi... ma questo non conta...

GIULIA: Per lui, forse...

ANDREA: No, no... Gli affari sono affari... I favori non c'entrano... Se lo merita del resto, sai...

Andrea, seguito da Giulia, che porta il pastrano sul braccio, si avvia parlando verso la camera da letto: *panoramica da destra a sin. e breve carrello avanti fino a M.F.*: Andrea si ferma a parlare dinanzi a Giulia (*che è di spalle a destra*).

ANDREA: ...Se sapessi che ragioni ha saputo trovare a sostegno dei miei diritti... Giuste per altro! A momenti qui mi negano il merito di aver fatto del bene al paese...

GIULIA: Non capiscono...

ANDREA: Eh, già... quando si tratta di essere grati a qualcuno non si capisce mai...

Andrea, continuando a parlare, entra nella camera, *ed esce di campo a sin.,* mentre Giulia, *seguita in carrello e pan. combinata, fino a P.A.,* si ferma presso la porta, posando il manicotto su un mobile.

ANDREA (*f.c.*): ...Guardavo oggi, passando in treno... Ammiravano tutti adesso quello che ho fatto!...

26. - *P.A.* — Andrea va dinanzi alla finestra.

ANDREA: ...Allora mi davano del pazzo: «Una palude»!...

27. - *P.A.* — Giulia lo ascolta, posando il pastrano sul letto.

ANDREA (*f.c.*): ...Sí, per voi...! Per me la California!...

28. - *P.A.* (*come n.* 26) — Andrea si siede sulla poltrona dinanzi alla finestra: *Carrello indietro fino a F.I.*

ANDREA: ...Era stata la mia idea fissa fin da quando ero ragazzo... Quante volte...

29. - *P.A.* (*come n.* 27) — Giulia, appoggiandosi alla spalliera del letto, ascolta: oltre la porta, in fondo, passa Anna, con un vassoio in mano, che si volta a sentire e poi prosegue verso il fondo. Giulia va a chiudere la porta *in F.I. abb.*
Riprende la musica, lenta.

ANDREA: ...ne abbiamo parlato, allora, ti ricordi? Solo tu ci credevi... Tu ed io...

30. - *F.I.* (*come fine n.* 28) — Andrea seduto sulla poltrona.

ANDREA: ...noi due soli...

GIULIA (*f.c.*): E io poi...

31. - *F.I.* — Giulia, continuando la battuta, prende il manicotto lasciato presso la porta e si avvia verso l'armadio, *seguita in pan. da sin. a destra, con breve carrello avanti fino a M.F.*
Continua il commento musicale.

GIULIA: ...non ho saputo aiutarti...

ANDREA (*f.c.*): Come? Eh!... E con che avrei cominciato? Non era tuo il denaro?

GIULIA: Ma cosa vai a pensare...?

32. - *M.F.* — Andrea seduto sulla poltrona.

ANDREA: Certo, se non avessi avuto voi... te e i bambini...

33. - *P.A.* — Giulia posa il manicotto nell'armadio, poi parlando, va al comò, dove ripone i guanti, *seguita in breve pan. da sin. a destra fino a M.F.*

ANDREA: E... m'aspettavi, hai detto? Te l'avrà detto Serra.

GIULIA: Sí, è passato di qui poco fa. Tu non m'hai scritto neppure una volta.

ANDREA: E' vero, ma per tre giorni... Serra è tornato jersera...

GIULIA: Me l'ha detto: verrà a trovarti.

ANDREA: Ah, verrà? Bene... Hai fatto bene a mandare i bambini dalla mamma. Lei ci tiene. Tu non sei stata da lei?

GIULIA: No, sai che ci vado solo con te.

ANDREA: Sí, ma ormai...

GIULIA (*per cambiar discorso*): Il tuo affare?

ANDREA: Serra non te n'ha parlato?

GIULIA: Sí, m'ha accennato... ma s'è trattenuto cosí poco...

ANDREA: Oh, l'affare pare bene avviato... almeno... Però il nostro signor Antonio m'ha lasciato in asso, là... Oh... sai! l'avvocato Gorri m'ha parlato di lui, facendone un mondo di elogi! Sí, sí. Ha ingegno, ha ingegno, quel tipo lí... Ha condotto l'affare come meglio non si poteva... Ah, per questo, come meglio... (*S'interrompe e attacca con altro tono*) e se riesce tutto come dico io, come dovrebbe, del resto... indovina che penso? Detto fatto, liquiderei qua ogni cosa, guarda! senza pensarci due volte... pst! e viaà Ah, non voglio piú grattacapi, niente piú lavoro! Fagotto, e via! in città! Che ne dici? Andremo a stabilirci in città.. Che ne dici?

GIULIA: In città?

ANDREA: Toh, guarda! le dispiace...

GIULIA: No.

ANDREA: Ah! In città, in città! Voglio un pò anch'io far la vita del signore, adesso! Godermela!

GIULIA: Com'hai presa questa risoluzione?

ANDREA: Risoluzione ancora no... Se mi riesce... Ma senti, oh! qua non rimarrò di certo. Ah, sono stufo! Dopo quello che m'hanno fatto! E poi, va' là, anche per te.

GIULIA: Oh, per me lo sai, dovunque...

ANDREA: Eh via adesso! Avresti qualche distrazione che la campagna non può darti... Ne hai bisogno anche tú. Non foss'altro, l'aria della città... il rumore. Poi, qua, c'è mia madre, e tu con lei...

GIULIA: Non sarà per questo, spero, che vuoi andar via.

GIULIA: Appunto, Andrea... non per me, che non ho fatto niente, ma per i figli... Come puoi abbandonare tutto? La stanchezza, i fastidi, l'ingratitudine di questa gente... di chiunque...

34. - *M.F.* — Andrea ascolta.

GIULIA (*f.c.*): tutto questo conta quanto il mio denaro: niente. Quello che hai fatto, conta... e quello che hai fatto è tuo...

35. - *M.F.* (*come fine n.* 33) — Giulia continua commossa.

GIULIA: ...e dei figli... Hai detto che la causa è vinta, no? E proprio ora, dopo tanti anni di lavoro...

Si interrompe improvvisamente, voltandosi a guardare...

La musica cessa.

36. - *M.F.* — ...Andrea che si alza in piedi: *carrello indietro e pan. comb. da sin. a destra fino a P.A.*: Andrea va presso il letto, apre la borsa e ne trae delle carte che poi butta sul letto stesso.

ANDREA: Ah, sí... Scusami, Giulia... Mi era venuto in mente... Credevo di aver dimenticato...

Quindi avanza, avvicinandosi a Giulia, *che appare di spalle a sin., seguito in pan. da destra a sin. fino a M.F.*

ANDREA: ...Scusami, sai... Forse hai ragione tu: è meglio riflettere prima di decidere... ne parleremo poi, eh? Adesso vai a preparare...

Giulia si volta, sorridente, e si avvia, *uscendo di c. a sin.*

37. - *F.I.* (*dal basso*) — Giulia, *entrando in campo da destra,* va ad aprire la porta.

GIULIA: Anna!...

Nel fondo appare Anna. Giulia si rivolge ad Andrea.

GIULIA: ...Allora mando Anna per i bambini...

ANDREA (*f.c.*): No, aspetta...

GIULIA: Ma erano cosí impazienti... Gli hai promesso quei regalucci...

ANDREA (*f.c.*): E li ho portati...

38. - *M.F.* — Andrea termina la battuta.

ANDREA: ...Ma loro stanno cosí bene dalla nonna... Io ho da lavorare... Andremo a prenderli insieme dopo pranzo, va bene?...

Andrea consulta l'orologio da tasca.

Dissolvenza incrociata

SCENA VII: *Casa Fabbri - Interno - Sera*

39. - *C.T.* — In camera da pranzo Andrea e Giulia si siedono a tavola, serviti da Anna.

ANDREA: Ah, sai, in città ho incontrato due volte i tuoi fratelli e tutt'e due le volte...

GIULIA: Che cosa hanno fatto?

ANDREA: A me niente... Cosa vuoi che mi facciano?...

Anna si allontana *uscendo di campo a sin.*

Carrello avanti fino a P.A. di Andrea e Giulia, seduti a tavola.

ANDREA: ...come al solito hanno fatto le viste di non conoscermi. Niente! Non la mandano giù che io non sia più lo spiantato di una volta...

GIULIA: Non ci badare... Che t'importa di loro... In quanto a me li ho dimenticati da un pezzo... cosí meschini... Da quando ti ho conosciuto, per me non sono piú esistiti, lo sai... Da allora io...

Andrea respinge sgarbatamente il piatto della minestra.

ANDREA: No, non dico per questo.

GIULIA: Sai bene, che è lei, tua madre, che non ha per me...

ANDREA: Lo so, lo so, e sarebbe infatti anche questa una ragione. Ma ce ne sono altre. (*Breve pausa*). Sai in città ho incontrato due volte i tuoi fratelli e tutt'e due le volte...

GIULIA: Che hanno fatto?

ANDREA: A me? Niente? Che vuoi che mi facciano? Vorrei vedere che per giunta... Niente. Ma, al solito, hanno fatto le viste di non conoscermi... Eh, già! (*Canterellando*) E' inutile! non la mandano giú! — Che superbia! Ma anche la rabbia; adesso. Sí, perché ora io non sono piú lo spiantato di una volta, capisci? Cosí, è mancata loro la soddisfazione di vederti afflitta, pentita d'aver lasciata la loro casa per venire con me... Non la mandano giú! E io, guarda, vado a stabilirmi in città, per loro! Cosí godranno! Per loro! Anche Serra se ne verrebbe volentieri, credo... Che fa qui?

GIULIA: I suoi affari...

ANDREA: Sí. Grandi affari. Si trattano in città... Se qua non c'è nessuno! una mandria di bestie, andando via noi! Oh, a proposito: bisognerà pensare adesso a ricompensarlo. Favori glien'ho fatti, parecchi, ma questo non conta.

GIULIA: Per lui forse conteranno.

ANDREA: Nient'affatto! Gli affari sono affari, i favori non c'entrano: si compra l'amicizia! Lo merita, del resto. Se sapessi che ragioni ha saputo trovare a sostegno delle mie pretese: giuste, per altro! A momenti qua mi negano anche il merito d'aver fatto del bene al paese... Ma se la gratitudine... basta! Non dico di averlo arricchito — e me ne potrei vantare — ma il merito, se non altro, d'averlo liberato dalla peste, dalla malaria... Neppure questo?

GIULIA: Non capiscono.

ANDREA: Eh già! Quando si tratta di restar grati a qualcuno, non si capisce mai. M'avevano ceduto una palude, tu lo sai com'era, lo sai, quando siamo venuti qua, lo ricorderai... scappati dalla città... Non produceva che un po' di càrice acerba, che finanche le pecore rifiutavano. Vi rischio su tutta la mia sostanza, cioè la tua, a essiccarla, a concimarla, a bonificarla; la rendo il campo piú ubertoso della contrada, e va bene! Scade il contratto d'affitto e non solo mi oppugnano le pretese sui benefizi; ma anche l'onore d'aver fatto risorgere il comune... «Vi siete arricchito!» Grazie! Chi s'è cimentato? Per giunta, guarda, dovevamo impoverirci per loro... Eh via! Poi, il danaro era tuo.

GIULIA: ...Non è buono...?
ANDREA: Buonissimo, ma non ne ho voglia.
GIULIA: L'hai sempre gradito...
ANDREA: Mi sembra che dovresti renderti conto, no? Nel mio stato d'animo...

Si alza in piedi e va verso il fondo: poi parlando cammina in su e in giú, con nervosismo.

ANDREA: ...Domanda a Serra... Tre giorni d'inferno! Quello che m'hanno fatto... Ma come? Io rischio qua tutta la mia sostanza, cioé la tua, a concimare la terra, a essiccarla, a bonificarla, e va bene!... Scadono i contratti d'affitto, non solo mi negano le pretese sui benefizi, ma anche il merito di aver fatto risorgere il comune... Lo sai cosa hanno avuto il coraggio di dirmi? «Vi siete arricchito»... Grazie! Grazie tante! E chi s'é cimentato?...

Tornando al tavolo prende le carte che vi aveva posato e termina la battuta *uscendo di campo a destra.*

ANDREA (*f.c.*): ...Per giunta, guarda, dovevamo anche impoverirci, per loro!...

Giulia si alza in piedi (*breve pan. da sin. a destra*) e *in P.A.* parla ad Andrea.

GIULIA: Ma ora calmati, Andrea! Lo vedi? Sei stanco, sei nervoso... Riposati un po'...

40. - *P.A.* — Andrea parla, mentre Giulia, *entrando in c. da sin.*, va verso la camera da letto, *seguita in breve pan. da sin. a destra.*

ANDREA: E pensare che prima qua morivano come le mosche di malaria.. Dove vai..?
GIULIA: Ti preparo di là, non vuoi riposarti?
ANDREA: Aspetta un momento! C'era giusto il vecchio Mantegna, in treno... Due figlie gli sono morte... e anche la moglie... gli morì di malaria... Ce lo diceva piangendo...

Carrello indietro: Giulia torna lentamente al tavolo, *in M.F.*, mentre Andrea, nel fondo, continua a parlare.

ANDREA: ...E noi che sapevamo che santa donna fosse, naturalmente, eh... dagli a ridere... S'é mezzo rimbecillito, poveretto... sai che lo bastonarono...?

Giulia quasi meccanicamente prende due bottiglie dal tavolo e, *seguita in pan. da sin. a destra,* va a porle, barcollando, sulla credenza: nel fondo Andrea (*sempre in campo*) continua a parlare con indifferenza.

ANDREA: ...Sí, non ora, no!... L'amante della moglie, lo bastonò... ce lo raccontava lui stesso, in treno, per filo e per segno, tranquillamente, come se nulla fosse...

Giulia torna al tavolo, *seguita in pan. da destra a sin.*

ANDREA: ...Puoi immaginare le nostre risate... Per fortuna che c'era con noi, sai, uno di quei giovanotti ultima moda, pieni di mondo...

Anna improvvisamente sopraggiunge, *entrando in campo da destra.*

ANNA: Allora, io vado...?

Breve carrello indietro: Giulia, *in P.A.*, e dinanzi a lei, Anna (*che è a destra, di spalle*); nel fondo, Andrea.

GIULIA: Dove vai?
ANDREA: Una commissione per me... Poi vai dalla nonna e ci aspetti lí...

Poi con violenza:

GIULIA: Che vai a pensare adesso?

ANDREA: No, era tuo. E se mi son fatto ricco, il merito è tuo.

GIULIA: Io non ho lavorato.

ANDREA: Ho lavorato io, questo sí, e coraggio ne ho avuto. Passando, il treno, guardavo. Ammiravano tutti adesso l'opera mia. Allora mi davan del matto. Una palude! Sí, per voi. Per me, la California! Era stata la mia idea fissa fin da quando ero ragazzo. Pensare che prima qua il vecchio Mantegna, con noi; in vettura, lo conosci? Gli sono morte due figlie. Lo raccontava, piangendo. Anche la moglie gli morí di malaria.

GIULIA (*sempre lavorando*): Non stava piú con lui.

ANDREA: Eh sfido! Volevi che stessero ancora insieme, dopo che... (*Ride*). Ma lui la piangeva piú delle figlie. E tutti noi, naturalmente, ridevamo. S'è mezzo rimbecillito, ormai poveretto! In paese lo canzonano per questo. Sai che lo bastonarono?

GIULIA: Davvero?

ANDREA: Eh sí! Non ora... L'amante della moglie lo bastonò. Ce lo raccontava lui stesso, in treno, tutto per filo e per segno, tranquillamente. Immagina le nostre risate. « E mettetevi un po' nei panni miei! » diceva. Poi s'è rivolto al signor Sportini (c'era anche lui! vicino a me... quello del dazio, sai?) « A signor Francesco » diceva, « lei solo qua mi può compatire! » Quel che successe! Per fortuna, c'era con noi un giovanotto di questi, sai?, ultima moda... pieno di mondo... Non mi ascolti?

GIULIA: Sí, volevo domandarti...

ANDREA: D'andar di là? E' pronto? Adesso andiamo. Dunque senti: questo giovanotto prende la parola: « Sorprendere » dice « Dio mio! Roba preistorica... Che sugo c'è? Il signore qua si è fatto bastonare. Il solito viaggio improvviso... la solita corsa sbagliata... mezzucci di mariti vecchi che vogliono dare a vedere d'aver perduto l'orario della ferrovia, mentre han perduto invece la testa... Non c'è psi-co-lo-gia! Mi spiego: avete il sospetto, e volete la prova? E che bisogno c'è del fatto? E per di piú ridicolo. Disturbare due persone, che se ne ne stanno insieme cosí felicemente... ». Spiritoso, non ti pare? « Se io » diceva « avessi moglie. Dio me ne scampi! e sospettassi di lei » (aveva l'aria di canzonar Mantegna) « io farei le viste di non accorgermi affatto di nulla. Non cercherei prove, non la disturberei prematuramente. Farei soltanto in modo e qui sta l'abilità! — che lei, tutta lei, divenisse, davanti a me, una prova vivente, la piú lampante, fino al momento opportuno ». E' interessante... (*S'accosta piú a lei, con la sedia*). Senti ciò che diceva. — « Venuto questo momento, mi rivol-

ANDREA: Vai!...

Anna, coprendosi il capo con lo scialle si avvia, *seguita in pan. da destra a sin.*: sulla porta, *in F.I.*, guarda un attimo indietro, poi scompare.

41. - *M.F.* — Giulia, voltandosi.

GIULIA: E noi...?

ANDREA (*f.c.*): Adesso andiamo.

Giulia si avvia, ed entra in camera da letto, *seguita in breve pan. da destra a sin.*

GIULIA: Allora andiamo!...

Andrea *in P.A.*, accanto alla porta, apre e richiude la borsa, nervosamente.

ANDREA: Sí, sí, certo... Ti vesti? Non ne vale la pena... Si va e si torna... Dunque senti...

Giulia nel fondo, oltre la porta, si volta sorpresa. Poi torna lentamente in camera da pranzo, fermandosi sulla soglia, mentre Andrea va dietro la scrivania, parlando sempre con indifferenza e come cercando qualcosa, *seguito in breve pan. da destra a sin. fino a P.A.*

All'inizio della battuta di Andrea, riprende in sordina il commento musicale.

ANDREA: ...« Sorprendere » diceva il giovanotto, « roba preistorica... che sugo c'é?... Il signore qui s'é fatto bastonare... Il solito viaggio improvviso... la solita falsa partenza... Mezzucci da mariti vecchi che vogliono far credere d'aver perso l'orario delle ferrovie e invece hanno perduto la testa ». Sai dove sono le mie chiavi? Le lascio sempre qui...

Giulia, *entrando in campo da destra,* si avvicina per aiutare il marito a cercare le chiavi: Andrea parlando apre un cassetto della scrivania.

ANDREA: ...« Avete il sospetto e volete la prova?... E che bisogno c'è dei fatti?... Hmmm...?

Quindi si allontana *attraversando il campo da sin. a destra ed uscendo di c. a destra. Carrello avanti fino a P.A.*: Giulia, sfinita si siede dinanzi alla scrivania e guarda il cassetto aperto in cui si trova, ben visibile, una pistola.

Crescendo musicale.

ANDREA (*f.c.*): ...E' per di più ridicolo disturbare due persone che stanno insieme cosí felicemente... eh... » Ah! Ah!... Spiritoso, non ti pare?...

Cessa il commento musicale.

42. - *M.F.* — Andrea, accendendo un candelabro con un fiammifero, continua a parlare: *carrello indietro e panoramica combinata fino a P.A. di Andrea, e fino a includere anche* Giulia, nel fondo, seduta alla scrivania.

ANDREA: « Se io avessi moglie » diceva « e sospettassi di lei... farei le viste di non accorgermi affatto di nulla. Non la infastidirei prematuramente, non cercherei prove... Farei soltanto in modo — e qui sta l'abilità — che lei, soltanto lei, divenisse davanti a me una prova vivente...

Giulia si alza in piedi e avanza, mentre Andrea termina la battuta.

ANDREA: ...la più lampante, fino al momento opportuno... »

gerei a mia moglie, la inviterei a sedere, e poi, come se nulla fosse, cosí a discorso, le racconterei con bella maniera una storiella di questi amori... interessanti, ma «cittadina», mi spiego? e che s'aggirasse intorno alla colpa di lei, stringendola in cerchi piú sottili, sempre piú sottili... finchè, a un certo punto, (*prende dal cestino del lavoro uno specchietto a mano e lo mette davanti alla moglie*) là, le si mette sotto il naso uno specchietto a mano, e le si domanda con bel garbo: «Mia cara, perché impallidite cosí?» (*Si mette a ridere con certa stranezza*). Ah, ah, ah... è graziosissimo!... «Vedete bene, vedete bene che so tutto...».

GIULIA (*scarta con la mano lo specchietto, sorridendo a fior di labbra, e si alza affettando indifferenza*): Sciocchezze!

ANDREA (*strano*): T'ho annojata, di' la verita? Non t'interessa?

GIULIA: Che vuoi mi interessi... la moglie del Mantegna?

ANDREA (*c.s.*): E allora Serra...

GIULIA (*si volge appena, pallidissima, a guardarlo di su la spalla*):

ANDREA (*dominandosi, cangiando tono*): Sí, gli dirò: senti, caro, con te, non so veramente come regolarmi... Senza cerimonie... siamo amici... dunque, dimmi, dimmi che debbo darti e te lo darò. Eh eh eh... come ti pare?

GIULIA: Fa' come credi.

ANDREA: Soltanto, sai? ho paura che, dicendogli cosí...

GIULIA: Rifiuti?

ANDREA (*alzandosi, con un sospiro*): Eh, la coscienza, mia cara, ha curiosi pudori! Avendomi rubato l'onore, rifiuterà il danaro.

GIULIA: Che dici?

ANDREA (*accigliandosi, ma contenendosi ancora, e quasi ridendo*): Non è la verità?

GIULIA: Sei pazzo?

ANDREA: Non è vero? Guarda! Lo nega.

GIULIA: Sei pazzo?

ANDREA: Io sono pazzo? Ah, non è vero?

GIULIA: Credi di farmi paura? Come puoi dirlo? Chi ti dà il diritto d'insultarmi cosí?

ANDREA (*afferrandola*): Io t'insulto? Se tremi!

GIULIA: Non è vero! Che prove...

Andrea si volta verso Giulia: *carrello avanti fino a P.A. dei due.*
GIULIA: Posso prendere lo scialle?... Ho freddo...
ANDREA: Vado io...
Andrea si avvia in camera da letto continuando a parlare.
ANDREA: ...Ma stai a sentire quello che diceva...
Andrea, oltre la porta, in fondo, apre l'armadio e sempre parlando ne trae uno scialle, mentre Giulia avanza *fino a M.P.P.*
ANDREA: ...«Venuto questo momento» diceva «mi rivolgerei a mia moglie eppoi, come se nulla fosse, cosí, a discorso, le racconterei una storiella di questi amori cittadini...
Andrea, sempre parlando ritorna in camera da pranzo, viene alle spalle di Giulia e le mette addosso lo scialle.
ANDREA: ...che s'aggirasse intorno alla colpa di lei, stringendola in cerchi sottili, sempre più sottili, finchè a un certo momento...
Andrea pone dinanzi al viso di Giulia la palma della mano.
ANDREA: ...le si mette davanti uno specchietto a mano e le si dice con bel garbo: «Perché mia cara, impallidite cosí?» Graziosissimo, vero?
Andrea prende il candelabro e lo porge a Giulia.
ANDREA: ...Fammi luce... Cerchiamo le chiavi. Mi devono essere cadute sulla porta d'ingresso...
Andrea si avvia seguito da Giulia col candelabro in mano: *pan. da destra a sin. fino a P.A.*: Andrea sulla porta si ferma voltandosi e Giulia è dinanzi a lui, *di spalle a destra in M.F.*
ANDREA: ...T'ho annoiata, dí la verità... Non t'interessa...?
GIULIA: Che cosa vuoi che m'interessi...? La moglie del Mantegna?
ANDREA: Allora... Serra... vieni...
E si avvia, attraversando la porta, seguito da Giulia.

43. - *F.I.* (*dal basso*) — Sul pianerottolo, oltre la ringhiera, appare Andrea, seguito da Giulia che regge il candelabro. I due avanzano *fino a P.A.*
ANDREA: ...Sí, gli dirò: «Senti caro», fammi luce bene... Gli dirò: «Senti caro, con te veramente non so come comportarmi... Siamo amici...
Andrea si avvia per scendere le scale, *seguito in pan. da sin. a destra,* e si ferma sui primi scalini.
ANDREA: ...dimmi, dimmi quello che devo darti e te lo darò...»: che ti pare...?
GIULIA (*f.c.*): Fa come credi...
Andrea scende le scale parlando.
ANDREA: ...soltanto, sai, ho paura che dicendogli cosí...
GIULIA (*f.c.*): Rifiuti...?
ANDREA: Eh! La coscienza, mia cara, ha dei curiosi pudori... Avendomi rubato l'onore, rifiuterà il denaro...
Andrea è giunto in fondo alla scala: durante la sua battuta, *carrello aereo indietro* (*grue*) *fino a C.T.*: Andrea *in F.I.* e in alto Giulia, appoggiata alla ringhiera.
Riprende la musica.
GIULIA: Che hai detto...?
ANDREA: Non è la verità?
GIULIA: Andrea!
ANDREA: Ma se vi ho visti io, io, capisci? Con questi occhi! Voi due lí... e io qui...
Giulia lascia cadere il candelabro.

ANDREA: Prove! Diritto! Sono uno sciocco? un pazzo? E tu innocente... una vittima. Ma se ho veduto: io, io, capisci? Io, con questi occhi, mi sono accorto...

GIULIA: Non è vero! Sei pazzo.

ANDREA: Ah sí? Tanto sciocco? Ho veduto, ti dico, con questi occhi, e hai il coraggio di negare? Spudorata! Se hai tremato, alle mie parole... come lui... come lui... tre giorni l'ho torturato! è scappato alla fine... non ne ha potuto piú... E' venuto a dirtelo, è vero? è venuto a dirtelo? Io, l'ho lasciato venir prima! Perchè non sei andata via con lui? Nega, negalo ancora, se puoi!

GIULIA: Andrea... Andrea...

ANDREA: Non neghi piú, lo vedi?

GIULIA: Per pietà!

ANDREA: Pietà?

GIULIA: Uccidimi! fa' di me quel che vuoi...

ANDREA (*afferrandola di nuovo, furibondo*): Lo meriteresti, infame! Lo meriteresti! sí, sí... non so chi mi trattenga... Ma no, guarda, (*la lascia*) non voglio sporcarmi le mani... pe' miei figli! non voglio sporcarmele! Non hai pensato a loro? Neanche a loro! Vile! Vile! (*La riafferra e spingendola violentemente verso la comune*) Va' via, via! fuori di casa mia! via! subito! via!

GIULIA (*con disperazione*): Dove vuoi che vada?

ANDREA: Lo domandi a me? Dal tuo amante! Hai tradito anche i tuoi fratelli, per venire con me, per fuggire con me... con me! Se ora ti chiudono la porta in faccia, fanno bene... Va' dal tuo amante... Ti darò tutto, tutto... Ci andrai col tuo danaro! Credi che voglia tenermi il tuo danaro? M'insozzerebbe le mani, ora! Comincerò daccapo, pe' miei figli! Va' via!

GIULIA: Andrea, uccidimi piuttosto! non parlarmi cosí! Ti chiedo perdono, per loro; ti prometto che non ardirò piú di guardarti in faccia... Per loro...

ANDREA: No.

GIULIA: Lasciami in casa per loro...

ANDREA: No!

GIULIA: Sarò la tua schiava!

ANDREA: No!

GIULIA: Te ne scongiuro...

ANDREA: No, no, no. Non li vedrai piú.

Crescendo musicale.
Ulteriore movimento di carrello indietro: Andrea sale di corsa le scale.
44. - *M.P.P.* — Giulia in lacrime: Andrea le viene accanto, *entrando in campo da destra.*
ANDREA: Avresti il coraggio di negare, spudorata? Ma se hai tremato alle mie parole... come lui... come lui, là...
La afferra ai polsi.
ANDREA: ...Tre giorni l'ho torturato... E' scappato, alla fine, non ne ha potuto piú... E' venuto a dirtelo, vero...?
Giulia si divincola e scappa in casa seguita da Andrea.
45 - *C.M.* — in camera da pranzo: Giulia piangente, incalzata da Andrea, avanza correndo, appoggiandosi al tavolo.
ANDREA: ...E' venuto a dirtelo? Io l'ho lasciato venir via prima apposta...
Giulia avanza ancora, inseguita da Andrea che le urla:
ANDREA: ...Ma perché non sei andata via con lui? Perché? Perché?
Giulia e Andrea sono ora *in M.P.P.*, l'una di fronte all'altro, sulla soglia della camera da letto.
GIULIA: Oh, no! No! No! Andrea, fa di me quello che vuoi, ma non insultarmi cosí!... Con te sono fuggita, per te ero pronta a tutto perché t'amavo...
ANDREA: Per tradirmi!
GIULIA: No!
ANDREA: Ma di' che fui il primo che ti venni davanti: avresti fatto lo stesso con chiunque!...
GIULIA: Non è vero!...
Sul movimento dei due, panoramica da destra a sin.: finché Andrea dà una spinta a Giulia che si abbatte piangendo sul letto *in P.A.*
46. - *M.P.P.* (*dal basso*) — Andrea.
GIULIA (*f.c.*): ...E' stata un'orribile pazzia!...
47. - *M.F.* — Giulia piangente, buttata sul letto.
GIULIA: ...Non ho nessun diritto... Ma questo non puoi dirlo...
Si alza in piedi e *seguita in pan. da sin. a destra* viene accanto ad Andrea *in M.P.P.*
GIULIA: ... Ero fuggita con te perché ti amavo.. Non per trovare qui tutta questa agiatezza in una nuova casa... Avevo la mia, non sarei venuta via con te...
Si stacca nuovamente da Andrea e *seguita in pan. da destra a sin.* va accanto alla finestra *in F.I.*
GIULIA: ...Ma tu dovevi rimediare, riparare e subito... E cosí hai voluto rifarmi una casa ricca, piena d'ozio... Hai lavorato, non hai pensato ad altro che a lavorare, come un facchino... E a me?...
Avanza di nuovo tornando sui suoi passi, *seguita in pan. da sin. a destra fino a M.P.P.*: Giulia accanto ad Andrea.
GIULIA: ...E a me?... A me non hai chiesto che l'ammirazione per il tuo coraggio... la gratitudine... A me, questo...,
Si allontana e *seguita in pan. da destra a sin.* va al comò dove si appoggia, piangendo *in M.F.*
GIULIA: ...A me che ogni sera t'aspettavo impaziente, felice del tuo ritorno... E tu ritornavi col tuo lavoro, sempre col tuo lavoro... Contento della tua giornata e già in pensiero per quella di domani... Ebbene alla fine la

GIULIA: Fa' di me quel che vuoi...

ANDREA: No!

GIULIA: Ma sono pur miei!

ANDREA: Ci pensi ora? Ora? Ci pensa ora!

GIULIA: Sono stata pazza...

ANDREA: Anch'io!

GIULIA: Sono stata pazza; la mia colpa non ha scusa, lo so! Io non accuso che me... Ma fu un momento di pazzia, credimi. Ti amavo, sí! Mi sono sentita trascurata da te... Non accuso nessuno, me soltanto... Lo so, lo so... ero fuggita con te... Ma, vedi che ti amavo?

ANDREA: Per tradirmi! Di' che fui il primo che ti venne davanti: avresti fatto lo stesso con tutti.

GIULIA: No! Ma io non voglio scusarmi...

ANDREA: Va' via dunque!

GIULIA: Aspetta! Non so piú che debba derti... Sono colpevole verso di te, verso i miei figli... sí... sí... è vero.... ma se per te non posso fare piú nulla, lasciami almeno espiare per i miei figli la colpa che ho verso di loro... A questo non puoi negarti... Non puoi strapparmi a loro...

ANDREA: Ah, ti strappo io? — Ma via! Vuoi che mi confonda a raccogliere le tue parole? Non li vedrai piú!

GIULIA: No! No! Andrea! te lo chiedo per l'ultima volta, te ne scongiuro, guarda... cosí... (*Gli s'inginocchia davanti*).

ANDREA (*violento*): No! ti ho detto no! Basta! Non voglio piú sentirti, non voglio piú vederti. I figli sono miei unicamente, e restano con me... Tu, via!

GIULIA: E allora, tanto... uccidimi!

ANDREA (*scrollando una spalla con indifferenza*): Ucciditi. (*Va presso la finestra a guardar fuori*).

GIULIA (*rimane come schiacciata da una condanna; lentamente reclina il capo, gli occhi le si riempiono di lagrime, quindi scoppia in singhiozzi*).

ANDREA (*si volge un po' a guardarla, poi si rimette a guardar fuori senza muoversi*).

GIULIA (*finisce a poco a poco di piangere, breve pausa, quindi si alza, pallidissima, e, col petto rotto a tratti da singhiozzi, si avvicina al marito*). Allora senti...

stima, la fiducia, l'amicizia del marito sembrano insulti alla natura in certi momenti...

Seguita in pan. da sin. a destra Giulia torna accanto al marito *in M.P.P.*

GIULIA: ...Ero stanca, sí, ero stanca...

Lo afferra per il bavero ed urla:

GIULIA: ...E lui ne ha approfittato...

ANDREA: E credi che questo ti giustifichi?

GIULIA: No, no, no... Andrea... Io ti ho parlato perché...

ANDREA: Allora va via! Va dal tuo amante! Ti darò tutto... tutto! Ci andrai col tuo denaro! Comincerò daccapo per i miei figli!...

Andrea si stacca da lei con violenza *ed esce di campo a sin.* mentre Giulia nasconde il viso in lacrime fra le mani.

GIULIA: No! Non parlarmi cosí... Ti chiedo perdono per loro! Ti prometto che non ardirò piú...

48. - *P.A.* — Andrea *di spalle* dinanzi alla finestra.

GIULIA (*f.c.*): ...di guardarti in faccia, ma lasciami in casa per loro...

ANDREA: No.

49. - *M.P.P.* (*come fine n.* 47) — Giulia col volto pieno di lacrime.

GIULIA: ...te ne scongiuro...

ANDREA (*f.c.*): No.

GIULIA: Oh...

Si avvia, *uscendo di campo a sin.*

50. - *P.A.* — Giulia si avvicina ad Andrea: *carrello avanti fino a M.F.*

GIULIA: Andrea, te lo chiedo per un'ultima volta...

ANDREA: Ti ho detto di no! Non voglio piú vederti! Non voglio piú sentirti! I figli sono miei, miei, e devono rimanere a me! Mi conosci, vero...?

GIULIA: Te ne scongiuro, guarda, cosí...

E si inginocchia davanti ad Andrea, *seguita in pan. dall'alto in basso, fino a P.A.*

ANDREA: Non li vedrai piú.

GIULIA: Nemmeno per un'ultima volta?

ANDREA: No.

Riprende il commento musicale.

GIULIA: Un'ultima volta... Il tempo di dar loro un bacio, di stringerli fra le braccia...

51. - *M.F.* (*dal basso*) — Andrea.

GIULIA (*f.c.*): ...e poi basta...

ANDREA: No.

52. - *P.A.* (*come fine n.* 50) — Giulia inginocchiata.

GIULIA: Oh, Dio! Dio mio!... Ti supplico!...

Si alza in piedi, e *seguita in pan.* avanza gridando *fino a M.P.P.*

GIULIA: ... E allora ammazzami! Ma perché non mi ammazzi? Ammazzami! Ammazzami!...

Andrea che le è dietro, *in P.A.*, si volta.

ANDREA: Io...?

Poi indicando fuori della finestra e scostando le tendine:

ANDREA: ... Guarda... guarda là...

Crescendo musicale.

ANDREA (*si volge nuovamente a guardarla*).

GIULIA (*scoppia di nuovo in pianto*).

ANDREA (*voltandole le spalle*): Scene!

GIULIA: No! Senti. Se non debbo piú vederli, né anche per un'ultima volta... ora... Te ne supplico! te ne supplico!

ANDREA: No, no, ti ho detto no!

GIULIA: Un'ultima volta... il tempo di dar loro un bació... di stringermeli tra le braccia... e poi basta!

ANDREA: No!

GIULIA: Ah, come sei crudele! Ebbene... e allora... promettimi almeno che... quando verranno,... e poi in seguito mai... mai non dirai loro... male di me... promettimelo! — Non sappiano mai nulla... E quando...

ANDREA (*con voce strana, volgendosi a Giulia e invitandola col gesto*): Vieni... vieni... qua... qua...

GIULIA (*esitante, atterrita*): Perché? (*Poi ilarandosi*) Ah! Sono loro!

ANDREA (*l'afferra e la spinge a guardar fuori*): No, no... guarda... guarda... là... lo vedi?

GIULIA (*aggrappandosi a lui*): Andrea! Andrea! Per pietà!

ANDREA (*respingendola verso l'uscio a destra*): Va' di là! per chi temi?

GIULIA (*c.s.*): Te ne scongiuro, Andrea!

ANDREA (*c.s.*): Di là! Di là! Temi per lui?

GIULIA (*c.s.*): No! no! è un vigliacco...

ANDREA (*c.s.*): Aspettalo di là... è come te!

GIULIA (*con la spalle all'uscio*): No! No!... Addio, Andrea! Addio.
(*Gli dà un rapido bacio in faccia e si precipita dentro, richiudendo l'uscio*).

ANDREA (*resta perplesso, smarrito, dietro l'uscio, con le mani sulla faccia. Entra nel frattempo Antonio Serra; il quale, vedendo Andrea in quell'atteggiamento, si tratterrà esitante sulla soglia. Si ode dall'interno un colpo di rivoltella*).

ANTONIO (*dà un grido*).

ANDREA (*volgendosi di scatto*): Tu l'hai uccisa!

SCENA VII: *Strada - Esterno - Sera*

53\. - *C.L.* — dalla finestra: la strada, oltre la tendina. Serra avanza dal fondo.
Continua la musica.

SCENA VIII: *Casa Fabbri - Interno - Sera*

54\. - *M.P.P.* (*come fine n.* 52) — Giulia va verso la finestra, accanto ad Andrea, *in P.A.*, e scosta la tendina.
GIULIA: Sono loro...?
Andrea avanza *fino a M.F.*: Giulia gli viene accanto.
ANDREA: Te l'ho fatto chiamare io. Ho mandato apposta Anna.
GIULIA: Oh, Andrea!...
ANDREA: Vai, vai incontro al tuo amante... Vattene con lui!... Che cosa temi?... Temi per lui?...
GIULIA: Oh... Addio, Andrea... Addio...
Giulia, dopo essersi appoggiata per un attimo sulla spalla del marito, come per salutarlo, si avvia, *uscendo di campo a sin.*
Musica in crescendo.

SCENA IX: *Ingresso Casa Fabbri - Esterno - Sera*

55\. - *Dettaglio* — La mano di Serra, dopo una breve esitazione suona il battente del portone: due colpi.

SCENA X: *Casa Fabbri - Interno - Sera*

56\. - *C.T.* — dal portone: la scala di casa Fabbri, vuota.
Si ode ancora una volta il battente - crescendo musicale.
E, improvviso, un colpo di pistola.
57\. - *M.F.* (*come fine n.* 54) — Andrea si volta di scatto.
58\. - *Dettaglio* — Il braccio di Giulia, con la pistola in mano penzola dalla poltrona, dinanzi al cassetto aperto della scrivania: la pistola le cade di mano.
Con un accordo musicale che pare un tonfo, la musica dissolve.

SCENA XI: *Ingresso Casa Fabbri - Esterno - Sera*

59\. - (*come n.* 10) *Dettaglio* — La mano di Serra si allontana lentamente dal battente.
Termina il commento musicale.

Dissolvenza incrociata

. . . .

(sceneggiatura desunta dal film
da *Fausto Montesanti*)

“Il processo di Frine„

di

Edoardo Scarfoglio

L'atto di accusa narra seccamente, se bene non senza certo pomposo sfoggio di stile aulico, come la mattina del 23 maggio 1879 Mariantonia Desiderj di anni ventisei, moglie di Giatteo Baciccia, detto lu Sfrusciate, di anni trentadue, contadino, nato e domiciliato in Guardiagrele entrasse nella farmacia del paese e vedendola frequente di avventori, posasse in un cantuccio un cestellino coperto di pampani freschi che aveva recato seco, e sedesse aspettando che la bottega si spopolasse.

Lo speziale, vedendola piú fresca del solito e simile a una pianta fruttifera madida ancora di rugiada, ebbe nell'animo un ricorso di spirito cavalleresco, e ripiegando un pezzo di carta intorno al collo d'una bottiglietta, affacciò il capo tra due cafòni che stavano con le mani pronte a ricevere le medicine e coi soldi nelle mani, e fece un cenno interrogativo. Mariantonia gli rispose con un altro cenno, significante che voleva aspettare; e poichè lo speziale sorrise, interpretando a modo suo quel desiderio, Mariantonia, che non intese l'interpretazione, rispose anche al sorriso; poi si nettò il naso con un lembo del grembiale, e stette pazientemente contemplandosi le dita inanellate, con la giogaia della gola increspata sotto il mento abbassato. Gli avventori maschili e femminili sgomberavano l'uno dopo l'altro, poichè il farmacista si affrettava a servirli; e quando l'ultimo ebbe la sua dose di chinino, e si mosse per uscire, Mariantonia raccolse il cestellino che aveva deposto, si levò e andò a metterlo sul banco davanti allo speziale. Questi meravigliato a quel dono non aspettato, tolse i pampani guardando la donatrice con un'aria interrogativa; e vedendo che erano ciliege, lo ricoperse e lo mise da parte.

— Che vuoi? — domandò, non sapendo piú che si pensare.

Mariantonia, che stava ritta dall'altra parte del banco e non aveva nell'aspetto nulla di straordinario, ma era sempre quella bella giovenca sciocca che era stata sino a quel dí, rispose:

— Nu puchètte de velène.

Lo speziale la guardò in faccia, piú stupito in vero che sospettoso; ma quella faccia era cosí serena nell'armonia delle linee non turbata dalla crescente prosperità della carne, che il provveditore della salute del popolo di Guardiagrele rise del suo stupore, e

del non aver subito pensato che quello doveva essere un pretesto per venire ai patti della resa. E domandò ancora, con un risolino e un accento scherzoso come per proseguire la celia:

— E che ne vu' fa?

— Serve pe' li surge.

Questa risposta cosí naturale, detta con voce placida, sconquassò il ragionamento egoistico e artificioso dello speziale, e lo ferí nella vanità:

— Va, va. Che surge t'accunte! Nen ti' la jatta?

Ma Mariantonia insisteva con un accento di verità cosí calmo e cosí serio insieme, che il farmacista pensò di approfittare di quel bisogno, per dettar lui i patti della dedizione; e, mentr'essa perorava non già con sillogismi, ma con un ragionamento immaginoso:

— ... Ma se magneno tuttu lu rano... — cominciò a ridere con un'aria che avrebbe voluto essere mefistofelica:

— Nen te lo pozzo dà.

— Ma pecché?

— Esse, pecché. Pecché ne pozze.

— Mbe', a Graziella la fija de lu Scupinare je le si' date e a me nne me le vu' da'? Te le facce scuntà.

— Si' viste? A te'n le voje dà.

E seguitarono, ella incalzando nell'esortazione, egli cocciuto in una negativa seminata di piccoli sorrisi furbeschi e di occhiate maliziose; poi uscí di dietro il banco, e andò a chiudere uno dei battenti della porta: cosí il sole, che fino a quel momento aveva empita tutta la bottega rimbalzando dalle vetrine e frangendosi per le boccette, fu scacciato. Un'ombra discreta seminascose pietosamente quei due, e parve che li consigliasse di far presto. Infatti lo speziale, vedendo che Mariantonia non veniva alle panie dialettiche ov'egli l'invescava, le andò quasi addosso, e le disse a mezza voce: — Se tu me di' chell'affare, i' te denghe lu velène.

Mariantonia, senza ombra di turbamento, semplicemente, come se si fosse trattato di dare cinque soldi rispose:

— Mbè scì, te le denghe.

Lo speziale la guardò di nuovo, questa volta piú sospettoso che stupito. Piú d'un diritto di prima o di seconda notte egli aveva goduto, e piú volte da qualche povera diavola che non aveva denari s'era fatto pagare in natura; ma quella cessione cosí facile, senza nè pure un accenno di resistenza, e volontaria, senza un'insurrezione di pudore e senza uno stimolo del desiderio, da parte di Mariantonia che non aveva mai badato nè alle lusinghe, nè alle promesse, nè alle canzonature di quel don Giovanni villereccio, era proprio una cosa strana. Però l'aspetto di quella donna era tanto schiettamente tranquillo, e nei bellissimi occhi oleati la naturale sciocchezza dormicchiava con tanta pace, che quel macinatore

di droghe rivolse ogni cosa a beneficio della sua vanità mascolina, senza un pensiero di gratitudine pei topi.

E cominciò allora un'altra discordia: lo speziale voleva esser pagato subito, Mariantonia invece diceva che non era possibile, poichè in casa l'aspettavano, poichè poteva entrare qualcuno.

— Chiudèmo la porta — diceva lui.

— Te si' mmattite? Lu Sciancate m'ha viste a hentrà e po' nen me vede a rescì.

E dava con accento di tanta sincerità l'ora del convegno, che bisognò cedere. Tuttavia lo speziale, indispettito, avendo ella ripigliata una parte (cosí almeno gli parve) della sua parola, volle anch'egli riprendersi qualcosa della sua, e cominciò a cavillare:

— Però lu velene n' te denghe. Te denghe le pizzélle velenose che so' date pure a Graziella.

Mariantonia tornò all'assalto, quetamente:

— Che pizzélle! Sse pizzélle n' so bone. Se me vu' da' lu velène pròpie, béne; sennò statte bòne.

In fine si accordarono. Lo speziale, a cui il concitamento lussurioso cominciava a intorbidare le facoltà mentali, domandò:

— Ma 'nsomma addò se le vu' mètte' stu velène?

— Dentr'a lu casce.

— Mbé curre, va a pijà ssu casce, e pòrtele.

E le aprí quel battente che aveva chiuso. Mariantonia escí di corsa; ed egli aspettandola, come il prurito sensuale scemava, andava tormentandosi con un rinascimento di dubbio; ma il ritorno della magnifica femmina con una scodella di creta turchinaccia piena di formaggio grattuggiato troncò di colpo l'adito ai cattivi pensieri. Aperse una vetrina, tolse in mano un vasetto pieno d'arsenico, e ne gettò un pizico sul formaggio:

— N'antre puchètte — insinuò Mariantonia, e lo speziale obbedí. Ma per compenso, prima di lasciarla partire, volle un acconto di ciò che gli spettava.

. . .. Mariantonia entrò in cucina, chiuse quel formaggio nell'armadio, attizzò il fuoco; poi si tolse la veste turchina, e restò con la sola gonnella e col busto anche turchino; si sciolse dal collo il fazzoletto rosso fiorato di giallo, trasse dal petto l'abitino della Madonna un po' sudicio che le dormiva sempre fra le mammelle, lo baciò divotamente come per supplicarla d'aiuto a qualche grande impresa, e prese a tagliare i maccheroni dalla pasta, che distesa prima in un foglio sottile, aveva arrotolata e lasciata ad asciugare sulla tafferia.

Le braccia di Mariantonia, brunite dal sole, ma pur sempre belle nella loro robustezza come quelle del Bacco, e infarinate, tagliavano la pasta sicuramente, e gli occhi limpidi guardavano senza turbamento il mucchietto dei maccheroni che andava lestamente crescendo. Quand'ebbe terminato, li prese sbattendoli su

per la tafferia per farli svolgere; e, poichè l'acqua bolliva nella caldaia, ve li gettò. Poi, cosí infarinata, andò a dimandare alla suocera:

— Lu vu' 'nchell'òje u' 'nche li pepedinéi, li maccarune?

— 'Nchell'oje.

Mariantonia, che s'aspettava questa risposta perchè era giorno di vigilia, e la vecchia non mangiava di grasso, ritornò in cucina; trasse dalla mesa, che è l'arca chietina, un pezzo di cacio pecorino, e cominciò a grattugiare, poi staccò dal muro una padella, vi versò dell'olio e qualche spicchio d'aglio, e la mise sul fuoco. E scoperchiò la caldaia, per vedere a che ne stavano i maccheroni. Erano cotti. Staccò dunque la caldaia dalla catena, e versò la vivanda in uno scolatoio. Cosí curva, col volume ampio delle anche eretto come la groppa d'una cavalla e la persona piegata tra il fumo dei maccheroni, era stupenda. Quando l'acqua fu caduta nella terrina deputata a quest'ufficio, si rialzò con lo scolatoio nelle mani, minestrò i maccheroni parte in una scodella e parte in un piatto grande, e tratto dalla credenza il formagggio medicato, aperte la mesa e tolse l'altro formaggio che aveva grattugiato. Era calma come prima: la sua bella faccia plenilunare aveva la serenità dell'innocenza. Versò sul piatto grande un condimento di peperoni e conserva di pomodoro, e sopra il formaggio innocuo; sulla scodella sparse l'olio fritto e il cacio velenoso. E portò ogni cosa alla mensa, con le sue belle braccia bacchiche non animate da un fremito.

Giatteo, che aveva una fame grande e poco desiderio di parlare, si serví largamente del piatto grande e subito si mise a mangiare; ma la vecchia, che dalla porta ove stava tutto il giorno in sentinella vedeva di molte cose, e che soffriva di stomaco, non potendo appiccar discorso, col figlio, prima di toccar la minestra cominciò a brontolare una preghiera. Mariantonia la stava a guardare con la forchetta e con l'animo sospeso, non visibilmente commossa per altro, con quell'ansia d'aspettazione con la quale un cacciatore novellino va, con le funi in mano, riguardando un branco di lodole che avvolge il volo sopra le reti. E quando infine la vecchia mise in bocca il primo boccone, anch'ella si cacciò in furía la forchetta tra i denti, e non rialzò piú gli occhi fnchè non si vide il piatto vuoto davanti. Allora di nuovo spiò la suocera, la quale mangiava chetamente, e pareva che quel giorno i maccheroni le piacessero piú del solito. Giatteo, che aveva appagata la fame, prese a parlare, e la vecchia discorrendo pur mangiava. Se non che Mariantonia cominciava a muoversi sulla sedia come ci fossero delle spine: avrebbe voluto esser lontana di lí, o almeno che quella maledetta vecchia terminasse di mangiare. Un terror vago le si levava nello spirito, e la sua mente formulava questo pensiero silenzioso:

— Che sci' ccisa! Vide se fenisce, vide!

Ma la vecchia pasteggiava quel cibo micidiale, schiacciandolo fra le mascelle vacue con quella strana voluttà che provano gli sdentati a masticare le vivande molli. Finalmente, quando non ci furono piú maccheroni, con un pezzo di mollica raccolse tutto l'unto che restava tuttavia nel piatto, e mise in bocca anche quello. Allora Mariantonia si levò per sparecchiare. Giatteo andò a cercare la pipa nelle tasche della giacca, e la vecchia, che si sentiva grave di cibo, salí alle stanze di sopra per dormire. Ora Mariantonia era inquieta come un ragazzo che ne abbia fatta una grossa e si sente in punto di essere scoperto. La vecchia aveva in corpo tanto arsenico da accoppare una mandra di bovi:

— E chi je le leva? — pensava Mariantonia, che sentiva l'invasione del terrore crescere ogni momento. Sperò per qualche tempo che quel veleno non uccidesse la vecchia; che le desse solamente una malattia passeggera, qualche gran colica; ma una voce orribile che veniva di sopra, e chiamò due volte:

— Mariantò! Giatté!

la fece tremare. Stette un istante in ascolto, sperando che la paura l'avesse ingannata, ma di nuovo l'urlo scoppiò dall'alto con un cosí terribile accento di minaccia o di preghiera che Mariantonia non poté piú stare, e si lanciò alle scale. E come fu in sull'uscio, e vide la vecchia nel mezzo del letto, paonazza, con la faccia orribilmente contratta, con le mani al ventre, uno spavento e un ribrezzo indomabili la respinsero indietro; e, ridiscesa con uno sbalzo solo, corse alla cucina pazza di terrore. Giatteo, con la pipa in bocca, stava al fresco presso la porta; e all'aspetto della moglie fece con gli occhi e con la bocca un movimento di curiosità, e domandò:

— Ched'è?

Mariantonia, poiché lo sgomento già sfogava col pianto, non poté parlare speditamente; ma s'appoggiò all'uscio dell'armadio, col grembiale alla faccia, e prese a brontolare tra i singhiozzi:

— Mammaaaa... mammaaaa... O dice me! o Giasú Criste me! o Madonna mea!

Giatteo, che era ancora stanco del gran zappare che aveva fatto e si sentiva il dolce peso del cibo sullo stomaco, si rizzò malcontento di quella interruzione e pauroso delle noie e della spesa di una disgrazia, e domandò ancora:

— Ma 'nsumma, chd'è? Che dice ca vu'?

— O Jesucriste me, e mo' coma facce, coma facce?

— Ched'è ? Ched'è? se po' sapé? — gridò Giatteo bruscamente andandole addosso, e strappandole il grembiale dalla faccia. Allora un altro urlo della vecchia, accompagnato da un romore dubbio di gemiti o di singhiozzi o di sforzi di vomito, risonò di sopra. Giatteo lasciò la moglie e si volse alla scala; ma Mariantonia lo prese per la camicia, e lo trasse addietro con violenza:

— 'N ce j', 'n ce 'j sopra.

— Ma pecchè? ma che j' è successe a mamma? che je si' fatte?

— Je so' date lu velène — gridò Mariantonia lasciandolo; e di nuovo uno scoppio frenetico di pianto le impedí la voce e la vista. Giatteo restò un momento inebetito, e sentí la sua pelle aggricciarsi come per effetto del freddo; poi, attraversò la cucina ed uscí. Mariantonia restò sola, un po' piú tranquilla per la confessione fatta; ma pur sempre sbalordita.

In quel punto il sole, che aveva superato il muro della casa di rimpetto, s'affacciò all'uscio. Sopra, il gemito della vecchia moribonda si arrochiva in rantolo.

Poco dopo, entrò il pretore, col maresciallo dei carabinieri:

— Bene, — disse il pretore salutando Mariantonia con un sorriso canzonatorio, — l'hai fatta bella. — E si voltò indietro per vedere se qualche aspettato giungesse:

— Il cancelliere non si vede ancora, — soggiunse parlando al maresciallo. E domandò alla donna, questa volta con un'aria seria e con accento secco:

— Dov'è il cadavere?

Mariantonia non rispose. Il terrore freddo l'aveva percossa, e batteva i denti, con le spalle alla parete, traendosi indietro quasi volesse cacciarsi entro il muro.

— Dev'essere sopra, — disse per lei il maresciallo.

— Andiamo dunque, — concluse il giudice, invitando con un gesto l'avvelenatrice ad andar innanzi.

— I' 'n ce venghe — rispose Mariantonia. Ma il maresciallo la prese per un braccio e se la trasse dietro.

Intanto la popolazione accorreva come la notizia si propagava pel borgo, e dinanzi alla casa era un assembramento e un vociferio confuso intorno a Giatteo, che non osava entrare, e stava lí fuori, pallido, sbigottito, ma pur col cuore piú leggero di poc'anzi, a guisa d'uomo che per miracolo non fu sepolto da una frana, e sta stupito guardando i sassi che gli son caduti proprio davanti e, ancora mandando polvere. Strani romori correvano tra la folla, ove la leggenda di Mariantonia nasceva d'un tratto da quelle fantasie mosse dal concitamento dell'orrore. Gli amori di Mariantonia e le circostanze del delitto erano il materiale in via di elaborazione. I nomi degli amanti correvano di bocca in bocca. Si cercava un complice; ma chi mai poteva essere? Finalmente qualcuno raccontò che Pasquale Spatocca aveva raccontato come Mariantonia gli avesse chiesto un modo di avvelenare le zocchele, e come egli le avesse consigliato di mescolare il veleno col formaggio. In questa sopraggiunse il cancelliere con due carabinieri, ed entrarono nella casa. Poi il maresciallo apparve alla porta, esortando coi gesti e con la voce la gente a sgomberare; dietro

di lui, fu vista Mariantonia tenuta dai carabinieri. Una voce minacciosa si levò:

—Purcella! Puttana! A morte!

E in mezzo a quell'irruzione della coscienza popolare, Giatteo si aggrappò al maresciallo, raccomandandosi:

— J' nen c'entre, gnure marisciallle, j' nen so' fatte niente.

Il processo, per la volgarità del delitto, per la sciocca imprudenza con cui fu commesso, infine per la confessione della delinquente al marito prima e poi al pretore, fu fatto speditamente. Il giudice istruttore del tribunale di Chieti, che non trovava modo d'esercizio alla sua attività indagatrice, poichè ogni cosa era chiara e piana, poiché la vita anteriore di Mariantonia narrata concordemente da tutti i testimoni esplicava le cause del misfatto, confermando le dichiarazioni della donna al pretore di Guardiagrele, era malcontento. Il giudice istruttore che tiene quel faticoso officio da parecchio tempo, e ha dato piú prove di sagacità, per quanto tranquillo sembri tra i mucchi di processi coperti di verde e di rosso, a ogni novo crimine o scandalo è turbato da due passioni ardenti e successive; prima, il desiderio di scoprirne l'autore o gli autori, poi di rischiararne tutte le parti tenebrose. La Corte con quel grande apparato di carabinieri, di uscieri, di toghe, di avvocati, di testimoni, di pubblico mascolino e femminino, di giuramenti, di giurati, con quella gabbia di ferro, con quella iscrizione ammonitrice che la legge è uguale per tutti, parrebbe il punto piú caldo dell'eterno dramma della giustizia; ma quella non è che una pomposa ripetizione delle parti. I giudici sonnecchiano, il presidente si move sbadigliando sul seggiolone, il procuratore del re guarda in alto apparecchiando l'eloquenza sonora, i giurati scarabocchiano i cassetti o incidono i banchi, il pubblico va e viene come fosse in piazza, l'accusato misura con lucido e tranquillo raziocinio le probabilità della pena. Nessuno bada ai testimoni perché le testimonianze loro sono già scritte negli atti del processo; nessuno bada agli argomenti dell'accusa o della dfesa, poiché si sa che quello è un esercizio ginnastico fra un uomo pagato dallo Stato per accusare e un uomo pagato dal delinquente per difendere. Il processo non si fa in Corte aperta, come in Inghilterra, ove due avvocati si contendono i testimoni e accumulano le prove pro e contra. Le prove sono state già raccolte, il processo è già fatto: non resta che ad esporre i dati al giurí, a quei dodici uomini dispettosi del diritto che, costretti, debbono esercitare, e dal cui giudizio pende l'ultimo anelito del dramma. Ma il vero sviluppo drammatico accade dietro le quinte, nelle stanze del giudice istruttore, in quelle poche stanze piccine e male in arnese, che sono per lo piú un'anticamera per l'usciere e i testimoni, una cameraccia pel personale della segreteria, un gabinetto pel giudice, e una soffitta pei corpi di reato. E il drammaturgo vero è il giudice

istruttore, quel modesto uomo borghese nell'aspetto e nei panni, che non porta in dosso nessun segno dell'autorità sua, che chiuso nella sua stanzetta con una stufa ardente nell'inverno e colle persiane chiuse nell'estate, mezzo sepolto fra i fasci di carte, mezzo annegato nel fumo del suo sigaro, scrive e scrive tranquillamente una ordinanza dopo l'altra, sempre con le medesime formule, variando solo con la varietà dei crimini e delle pene, e, piú che d'un magistrato, dà l'immagine d'una di quelle centomila marmotte che servono per quarant'anni la patria riportando sopra un registro le fatture d'una qualunque branca dell'amministrazione pubblica. Alla prima occhiata in quella stanza, appare la prima emanazione del dramma, poichè qua e là, sullo scrittoio e sulle sedie, sulla stufa e sul canapé, si veggono sparpagliati in un bel disordine i piú strani stromenti di delitto, coltelli a molla e pugnali nel fodero, pistole rugginose e accette dentate, mazzetti di chiavi false e panni sporchi di sangue rappreso, contatori di molino e vasi di vetro pieni d'interiora umane, schioppi sferrati e bastoni massicci, ogni cosa suggellata e documentata d'un cartellino con l'indizio del proprietario, e del malo uso che ne fu fatto, e del processo a cui serve di corollario. Poi, se poteste fermarvi qualche ora là dentro, vedreste uno strano spettacolo: avvocati, sostituti procuratori del Re, carabinieri, testimoni entrare ed uscire: nella segreteria gl'impiegati spogliar registri, o sigillare corpi di reato, o scrivere: nell'anticamera intorno all'usciere, come intorno a qualche arbitro dei destini umani, i testimoni non ancora chiamati, con l'animo sospeso, affollati in crocchi davanti alle finestre o nel mezzo della sala, parlottanti a bassa voce, seri, quasi paurosi del conspetto del giudice.

Il quale passa da una cosa all'altra, da un esame d'un teste a un colloquio con un avvocato, da un confronto fra due imputati a una perizia medica, da una perquiszione domiciliare a una visita carceraria, spiando, fiutando, divinando le emanazioni del delitto negl'indizi piú tenui, passando da un delitto all'altro, accumulando lentamente la materia per lo spettacolo del giudizio pubblico. In Italia ove, segnatamente nelle città piccole, la forza, l'acume, la solerzia della polizia sono in condizioni disperate, deve l'istruttore supplire al difetto, accoppiando al suo officio di magistrato anche quello di inquisitore, riparando gli errori che per eccesso o per difetto di zelo commettono gl'incaricati della pubblica sicurezza. Cosí egli è costretto ad esercitare una finezza d'olfatto veramente canina; deve andare sul teatro del delitto, deve scovare la verità tra le contradizioni e il balbettio dialettale dei testimoni, deve carpire gl'indizi nelle parole e nella confusione del colpevole. L'opera sua è dura e grande: le facoltà fantastiche si fortificano per la tensione e per l'associazione continua dei piccoli fatti, il suo intuito si acuisce. A poco a poco la rigidezza della sua mente, già cristal-

lizzata per l'esercizio dell'applicazione sistematica e quasi meccanica del codice, si scioglie; accade nel suo cervello una evoluzione progressiva; egli diventa un osservatore sicuro, e, prima che l'attività inquisitrice non si sia invecchiata e mutata in un'abitudine meccanica anch'essa, per la chiaroveggenza del suo spirito egli acquista tutta la potenza intuitiva dello scienziato e dell'artista. Cosí necessariamente si appassiona all'opera sua: egli ama il suo processo come uno scrittore può amare il suo libro, lo ama come un criminalista o come un tragico: ne ricerca le cause e le modalità, non tanto per guadagnare onestamente quelle quattrocento lire l'anno che lo Stato gli dà in piú dello stipendio di giudice, quanto per soddisfazione di quel bisogno d'indagine che s'è nuovamente destato nell'animo suo. Egli tratta i piú feroci delinquenti con una certa affabilità amichevole, raccoglie una prova testimoniale con la voluttà di un geologo che scopra un fossile sconosciuto, fa un viaggio faticoso a cavallo in pieno inverno o nella grande estate per vedere se una data finestra poteva essere scalata senza aiuto di corde e se una schioppettata poteva colpire un uomo a quella data distanza. Però non si salva dalle malattie dei ricercatori; egli ama le difficoltà, e si compiace delle indagini penose, e si diletta stranamente dei delitti mostruosi; e quando il crimine è volgare, e le prove nascono ad ogni passo, e quando la confessione del colpevole taglia la via alla sottigliezza sagace dell'Istruttore, egli è malcontento come un medico di curare una bronchite facilmente guaribile e senza speranza di conseguenze pericolose.

Tale fu il processo di Mariantonia: da prima, qualche bell'ostacolo parve che ci dovesse essere, poichè Mariantonia, al primo interrogatorio del giudice istruttore, negò. Questi, con un manifesto movimento di gioia, la guardò; poi le disse, con dolcezza:

— Ma come- Se hai già confessato davanti al pretore? Vuoi che ti faccia leggere la tua dichiarazione?

Mariantonia si turbò; disse due o tre volte:

— Nen ne sacce ninte.

Infine assentí. Allora il giudice volle sapere il motivo del reato. Quella poveraccia, che non s'era ancora riavuta dal terrore, vagava col discorso da una cosa all'altra, si ingarbugliava, si confondeva. Ed egli pazientemente, quasi paternamente, andava frugandole nell'animo con la voce tranquilla, con gli occhi castanei. Seppe che la suocera la tormentava, che le suscitava contro il marito. Perché, non fu possibile di saperlo. Non le domandò nemmeno se avesse avuto complici: la cosa era troppo chiara, poiché le cause del dissidio fra suocera e nuora erano palesate da una folla di testimoni. Solamente le domandò chi le avesse dato il veleno. Ella dubitò un poco, poi disse di averlo avuto da un certo orefice col pretesto di ripulire il suo oro. Non altro. Mariantonia fu ricondotta in carcere dai due carabinieri che l'avevan menata lí, e attra-

versando l'anticamera la trovò piena di testimoni che discutevano con l'usciere intorno al grado di pena che sarebbe toccato all'avvelenatrice:

— Ci sta la pena di morte, — diceva Domenico d'Addesso, l'usciere, quando l'uscio della segreteria si aperse e si vide Mariantonia. Tutti i testimoni conversero gli occhi a quell'uscio, per vederla: erano contadini di Guardiagrele e di Prètoro, alcuni benestanti e il parroco di Guardiagrele.

Appresso nacquero due altri incidenti, che parvero dover intorbidare l'evidenza della procedura. L'orefice citato da Mariantonia citò anzi a sua volta lo speziale, da cui egli si provvedeva pei bisogni del suo mestiere, a dichiarare se egli avesse dato arsenico da poterne dare a Mariantonia. Lo speziale confermò. Allora, naturalmente, il sospetto si riversò sullo speziale; ma questi negava. Tutti i testimoni affermarono ch'egli non aveva mai consegnato materie venefiche senza ordine scritto del medico, e che per la distruzione dei topi vendeva di piccole focacce che non potevano uccidere una donna, poiché assai spesso i topi le mangiavano con ottimo appetito e le digerivano senza danno: d'altra parte l'arsenico trovato nei visceri della vecchia era tanto, da togliere ogni sospetto delle focacce topicide. Si congetturò dunque che Mariantonia avesse comperato da sè medesima o per mezzo di qualcuno dell'arsenico in Chieti; e poiché, quando non c'è la flagranza o una prova sicura, la giustizia lascia in pace il provveditore del veleno, non ci si pensò piú.

Ma ci era un altro fatto: molti testimoni asserivano che un Pasquale Spatocca, piccolo proprietario di Guardiagrele, ebbe cognizione del delitto. Fu chiamato questo Spatocca, che era un contadino un pò' piú civile degli altri, con anelli d'oro agli orecchi, e una giacchetta di lana a quadrettoni scuri sopra la camicia non inamidata. Confessò con un accento di verità cosí sicuro, da distruggere ogni ulteriore sospetto, che Mariantonia due giorni prima del fatto gli aveva domandato come si dovesse fare per avvelenare le zoccole, ed egli le aveva consigliato di mescolare il veleno al formaggio grattugiato. Pasquale Spatocca fu subito rimandato.

Cosí, in quei primi due mesi dell'estate, la procedura fu spinta innanzi alacremente, e gli atti, dopo molti viaggi dal gabinetto del giudice istruttore a quello del procuratore del re, si raccolsero in fine in un grosso volume coperto d'un copertina rossa e legata con filo rosso.

Intanto Mariantonia, nelle carceri di San Francesco di Paola, tra una folla di ladre, di infanticide, di procuratrici d'aborti, a poco a poco si riaveva dallo scompiglio. Il caldo era grande e il fastidio degl'insetti penoso, e la tavola messa davanti ai ferri delle finestre proibiva la vista della campagna. Mariantonia trovò un sollievo strano, poichè ottenne di far pulizia della stanza ove don-

n'Angelamaria Chiola, che aveva fatto assassinare un suo nipote, stava carcerata; e in compenso, donn'Angelamaria le dava gli avanzi del buon desinare che le mandavano di fuori. Quei pasti consolavano Mariantonia, e le ridonavano la sua tranquilla sciocchezza.

Quando venne a vederla il suo avvocato, don Pietro Saraceni, guardò con la compiacenza d'un artista quella stupenda fèmmina e quella delinquente meravigliosa, che per la voluttà della gola dimenticava la sorte che le era serbata e placava il rimordimento della coscienza.

E poiché ella voleva sapere che pena le sarebbe toccata, egli scrollò le spalle:

— Che ti posso fare? Tu je si' date nu chile d'arsenico! La pena degli avvelenatori è la stessa dei parricidi: a morte, e s'ha da j' all'esecuzione 'n che nu panne nere 'n cape. Ma ti daranno le circostanze attenuanti, per le quali la pena scema de nu rade, a te vi' a li lavure furzate a vita.

Poi guardò di nuovo Mariantonia. Quella donna nella sua impassibilità d'idiota e nel pallore carcerario aveva tanta serenità di bellezza, che egli non sapeva staccarsi da lei, e in presenza di lei non aveva che pensieri d'arte: il codice si era dileguato dalla sua memoria. Ad un tratto le disse:

— Tu si' de Rapino?

— Gnorsí, gnor avvucate.

— Ti' 'na vesta da seta?

— Gnorsí.

— Ti' 'nu bello fazzulètte di seta?

— Gnorsí, signò. Tenghe nu fazzulètte tòtte fiurate.

— Ti' li recchine, cullane, anelle?

— Gnorsí, tenghe tòtte cose.

— Mbè, sa' che vu' fa'? Quann'è lu jòrne de la causa véstete da spòsa, mittete tutte chelle che ti', fatte chú belle che pu', c'ass'affare la meje avvucate si' tu. Si' capite? Me', statte bòna mo'.

E don Pietro se ne andò gioiosamente, come se invece d'un ripiego a un affare spinoso, avesse trovata l'ultima inspirazione d'un romanzo o d'un dramma.

Il processo a carico di Mariantonia fu dibattuto alla Corte d'Assise di Chieti, nella prima quindicina di dicembre. Il presidente, un consigliere della Corte d'appello d'Aquila, era un rigido magistrato che in tutta la sua vita aveva derivato dall'abitudine del dibattimento un che di glaciale e di pomposo insieme. Dei giudici, uno era vecchietto piccinino magro membranaceo giallo, una mummia coperta d'una toga di venerabile antichità, l'altro era

un bell'uomo, muscoloso, con una barba spessa e morbida e castanea. Il procuratore del re, era un giovine di trent'anni, biondo, miope, con grosse labbra, bonario nell'aspetto.

Il pubblico fu insolitamente numeroso: la fama del fatto e della donna si era propagata per la città, e molte signore infioravano la tribuna. I giurati occupavano la doppia fila di banchi, e parevano poco contenti dell'autorità momentanea che conferiva loro un diritto di vita e di morte. Dalla cancelleria all'aula era un continuo traffico. Il popolo occupava una metà della sala. Al tavolo degli avvocati, sedeva don Pietro Saraceni, solo, con poche carte e qualche libro; e senza darsi pensiero di ciò che gli accadeva intorno, scriveva gli ultimi martelliani d'una commedia.

Mariantonia stava ripiegata in se stessa, con un fazzoletto bianco agli occhi. Davanti al presidente ci era il vaso di vetro con gli intestini avvelenati della vecchia. Dopo l'appello dei testimoni, la lettura dell'atto d'accusa, il fervorino del presidente ai giurati e le altre formalità ordinate dalla legge, cominciò l'interrogatorio dell'accusata.

Disse il presidente:

— Imputata Mariantonia Desideri, alzatevi.

Mariantonia si levò pianamente, togliendo il fazzoletto dalla faccia; e per tutta la sala fu un mormorio repentino.

— Pe' Cristo, com'è bòna! — mormorò uno dei giurati all'orecchio del giurato vicino. Don Pietro volse un'occhiata alla gabbia, e subito ritornò ai martelliani contento.

Mariantonia era una creatura stupenda. La sua persona grande e florida, non guasta ancora dalla pinguedine, vestita d'una veste di broccatello chiaro con fiorami gialli, pareva modellata in creta da un qualche scultore voluttuario: tutto il petto era coperto di collane d'oro a grandi acini, e il fazzoletto rosso fiorato di nero stava annodato, secondo l'uso delle maritate, sotto il mento, mal nascondendo la gola grassa che s'increspava ad ogni mossa come la giogaia d'un giovenca: la faccia rotonda, pallida per la lunga clausura, aveva nell'armonica purità delle linee una perfezione di bellezza nuova pei cittadini di Chieti. Gli occhi di quella Lucusta villereccia, grandi, limpidi, lenti, lacrimavano; e sulle guancie di sotto al fazzoletto escivano certi strani e lunghi orecchini. Sotto le collane, tre immensi spilloni che parevano insegne di qualche barbarico ordine cavalleresco, stavano infissi in fila, e le dita non si vedevano per i troppi anelli.

Ella rispose confusamente alle domande. Confessò il delitto, ma quando fu interrogata intorno alle cause che ve la indussero, non trovava piú le parole, guardava il presidente con certe occhiate melense, poi d'improvviso le rifluí il pianto, tornò a sedere, di nuovo si nascose la faccia. Nè si poté cavarne altro. Pure l'effetto primo sugli animi era stato buono, per causa duplice: la lettura

dell'atto di accusa, cosí esplicitamente sicuro, cosí piano, fondato sulla confessione della colpevole, rendeva il giudizio dei giurati vano poichè Mariantonia s'era con la sua propria bocca pronunziato il verdetto di colpabilità; non si trattava dunque che d'una determinazione di pena. Cosí, non essendo in quel processo cosa che potesse eccitare la curiosità e la vanità indagatrice, restò aperto l'adito al sentimento: e il sentimento universale fu, al primo levarsi di Mariantonia, benevolo e qua e là ammirativo. Un'altra circostanza crebbe la benevolenza, e toccò le corde della pietà: la deposizione del marito.

Giatteo uscí della stanza dei testimoni anch'egli in abito da festa, coi calzoni di rigato marrone calanti sulle scarpe nuove, con la sottoveste e la giacchetta di fustagno, con la camicia pulita, con un cappello tondo a molle che aggirava tra le mani mostrandone la fodera color di rosa. Era giallo, meschino, brutto, col naso schiacciato da un gran pugno che gli fu dato in una rissa, con la faccia tutta rasa. Tremava parlando, quasi avesse paura della giustizia, raccontò il fatto, per filo e per segno, raccontò i dissidi tra la madre e la moglie. Quando il presidente gli domandò la causa di questi dissidi egli tremò piú forte, quasi avesse paura della moglie, poi disse che la causa era la cattiva condotta di Mariantonia.

— Che era questa cattiva condotta: mancava forse a' suoi doveri di moglie?

— Come dicete? 'N so' capite.

— Aveva degli amanti?

Lu Sfrusciate guardò di nuovo l'interrogatore come chi non abbia inteso.

— Ti faceva le corna? — disse infine il presidente.

— Gnorsí.

Alle prime parole di Giatteo, Mariantonia s'era drizzata sulla persona, e stette con le lagrime sospese negli occhi, ascoltando. All'ultima, sorrise. Un secondo mormorio corse per tutta la sala: quel piccolo brutto maschio che aveva freddamente consegnata la moglie alla giustizia per paura di essere involto nella sua disgrazia, che confessava ora pubblicamente la sua vergogna, parve spregevole. Gli uomini non gli sapevano perdonare i suoi diritti su quella magnifica femmina. Seguitò l'interrogatorio.

— Voi sapevate la mala condotta di vostra meglie?

— Gnorsí.

— Come la sapevate?

— Me la diceva la mamma.

— E non avete mai procurato di rimediarvi?

Il testimone crollò le spalle.

— Da quando, ciò è cominciato?

— Chi le sa? crede da quanne spusassemo.

— Sapreste dirci il nome degli amanti di vostra moglie?

— Chi le sa? Mamma me dicevo mo' ca éve Ciccantonio Peloso, mo' Pascala Spatocca, mo' Dunate Cece, mo' ca éve Menazze Croce; ma j' 'n ne sacce ninte.

— I dissidi tra le due donne erano frequenti? Erano ardenti? Si veniva mai a vie di fatto?

— S'appeccecavene sempre, gnore presidente; s'ammanavene, e po' se mettevano a chiagne.

Quando Giatteo fu rimandato, prima che il secondo testimone entrasse, ci fu tra i giurati, nelle tribune, in mezzo al pubblico plebeo, un breve commento e quasi una comunione di sentimento. L'elemento drammatico dallo sviluppo del processo, che già appariva manifesto a tutti si era riversato nella vita e nella persona di Mariantonia che a poco a poco si levava dinanzi agli occhi degli spettatori. Il dramma giudiziario, per effetto d'uno spostamento naturale, era soffocato dal dramma morale ed estetico. Don Pietro Saraceni aveva terminata la sua commedia martelliana, e stava ora con le mani nelle tasche, con la schiena abbandonata alla spalliera della seggiola un po' inclinata a dietro, visibilmente contento.

Pensava alla Frine di Riccardo Castelvecchio, e la sua gli pareva migliore. E aveva ragione.

Intanto la sfilata dei testimoni continuava. Era una leggenda di amori adulterini che da un grosso borgo e da due villaggi, da Guardiagrele, da Pretoro, da Rapino, confluiva per settanta fonti nell'aula della Corte d'Assise in tutta la freschezza nativa delle emanazioni dialettali: erano le maldicenze e le vociferazioni villerecce che dovevano, miste alle ultime elaborazioni delle storie brigantesche, ingrossare il patrimonio narrativo del comune di Guardiagrele.

Crocifissa Vicoli di Rapino narrò un anedotto curioso. Mariantonia che in Rapino era nata e viveva, conobbe Giatteo che lavorava in Pretoro con un fusaro una volta che venne a Rapino a vender fusi. Da quella volta, Giatteo ritornò assai spesso; e in breve la notizia del matrimonio fu pubblica. Or, una sera, quando in chiesa si era fatta già la prima pubblicazione, Crocifissa ritornava dalla campagna con un fascio di rampa lupina per le bestie, e passando d'avanti alla fontana vide Mariantonia che aveva dimenticata la conca di rame già traballante, e rideva lottando in quella ombra del sole tramontato e delle fratte di sambuco, con don Giovannino Coletti, le fije de lu Signore. Poi, prima di partire col marito per Guardiagrele, Mariantonia medesima le rammentò quell'incontro, e le disse che don Giovannino le girava attorno da un pezzo, ma ella finché fu zitella non gli volle dar retta mai; e quella sera ancora resisteva alle tentazioni de lu signorino, promettendogli un convegno pel dí seguente agli sponsali. Don Giovannino Coletti, interrogato, confermò la deposizione di Crocifissa.

Nella sala, sebbene fuori la piazza di San Giustino, e i tetti

delle case intorno e di là dalle re Porte tutta la valle della Pescara biancheggiassero di neve, cominciava a far caldo. Le signore discorrevano a bassa voce se non dovessero andarsene; gli uomini sempre più sentirono il potere d'un singolare senso di attrazione che convergeva gli animi loro a quella meretrice campestre. Quando venne Pasquale Spatocca, ci fu un universale movimento di curiosità. Si presentiva in lui il don Giovanni contadino, villanzone arricchito per virtú o pei vizi del padre, che si mangia tranquillamente quel poco avere senza darsi pensiero di aumentarlo, che ha trovato il modo di godersi la vita anche in campagna, riponendo il diletto sommo nel pranzo e nel vino, conquistando i favori delle maritate, accaparrandosi per l'avvenire quelli delle zitelle. Venne con quella sua giacchetta a quadrettoni, con una cravatta di lana rossa, con gli orecchini d'oro, e una catenella d'argento per l'orologio sul ventre. Era tarchiato, bene in carne, bene in colore, se bene intorno al naso una tinta rossa cominciasse a minacciare. Non pareva impacciato, e non posava da conquistatore: parlava un po' goffamente, cercando invano di dare una politura italiana al suo dialetto, ma non s'imbrogliava. Narrò con molta semplicità gli amori suoi con Mariantonia; riferí l'aneddoto dell'arsenico con le parole medesime dette al giudice istruttore. Pareva che non avesse altro da dire. Il pubblico ne era un po' scontento; si aspettava qualcosa di piú. Ad un tratto il procuratore del re, che sino a quel punto non aveva aperto bocca, gli fece domandare da quanto tempo durassero le sue relazioni con l'imputata. Rispose che erano cominciate da tre mesi dopo la venuta di Mariantonia col marito a Guardiagrele. Di nuovo fu interrogato se i suoi amori fossero continuati anche mentre Mariantonia, a notizia di tutti, aveva altri amanti, e se egli sapesse di questi ingannamenti.

Pasquale Spatocca arrossí vivamente, e accennò di no. Allora don Pietro Saraceni pregò il presidente di fare la stessa domanda a Mariantonia. Costei disse di sí. Un terzo mermorio si levò dalla folla: il don Giovanni si permutava in un volgare monsieur Alphonse in giacchetta di mollettone a quadrettoni.

Di nuovo invitato a dire la verità, Pasquale accennò di sí: ma un turbamento lo aveva sopraffatto, e la vergogna gli accendeva la faccia. Rispose a sbalzi, per lo piú con cenni affermativi o negativi, non sapendo bene quel che si dicesse; e con molta fatica il presidente giunse a fargli confessare che egli, dopo una tresca di qualche mese, era tuttavia rimasto nelle buone grazie di Mariantonia, non per virtú d'amore o di denaro, ma per certo qual senso di rispetto o di ammirazione che in quella femmina destava la sua reputazione di libertino, e perchè egli non le proibiva nè le rimproverava i tradimenti, anzi era il suo confidente. Non era il suo amante di cuore, perché Mariantonia non ne aveva mai avuti. Mariantonia era una di quelle donne che non fanno un gran caso del-

l'amore, come certi ricchi non fanno un gran caso alle sostanze, e cedeva senza difficoltà, con l'aria di dire:

«Prendimi, se ciò ti può fare contento».

Interrogato se credeva che l'arsenico potesse essere stato dato dal farmacista, rispose di no, perchè Mariantonia non aveva mai voluto cedere alle istanze dello speziale. Interrogato intorno alle cause di questa repugnanza, rispose:

— Perchè rassumijava a lu marite.

Tutta questa deposizione, segnatamente l'ultima risposta crebbe il favore a Mariantonia. Quella generosa d'amore, quella inconscia Ninon de Lenclos, cominciava ad essere avviluppata d'una aureola romantica che concitava la fantasia dell'uditorio. Il presidente volse uno sguardo inquieto alle tribune, ma le signore ormai erano state vinte dal calore del dramma, e non sapevano persuadersi a non assistere sino alla fine. D'altra parte che altro di piú osceno potevano dire i testimoni seguenti? Il decadimento di Pasquale Spatocca nell'opinione del pubblico si converse, come l'abiezione di Giatteo Baciccia, tutto in vantaggio di Mariantonia. Due giurati che, o per spirito di contradizione, o per iscarso senso estetico, o per zelo della giustizia, avevano sino a quel momento badato poco al dibattimento, tralasciarono di scarabocchiare di geroglifici grafici il fondo dei loro cassetti, e si misero ad ascoltare.

Seguirono altri testimoni dei due sessi, che raccontarono questo o quel fatto della vita di Mariantonia, questa o quella circostanza del delitto, che esplicarono la discordia della suocera e della nuora, i battibecchi continui, gli screzi, le scene brutali. Poi fu chiamato il parroco. Don Teodoro Cianci si avanzò modestamente, col cappello in mano, e salutò la Corte con un lieve cenno del capo. La sua bella faccia onesta spirava quasi un'emanazione di virtú cristiana: era già tutto incanutito e appassito, ma nella bocca fresca aveva un'impronta di tanta dolcezza, e negli occhi quieti raccolti all'ombra delle sopracciglia folte e imbiancate un cosí mite lampo di pazienza e di bontà, che bastò l'aspetto suo per purificare l'ambiente dal fluido afrodisiaco che comiciava a propagarvisi.

Don Teodoro Cianci, giurando di dire tutta la verità, null'altro che la verità, dichiarò che quel giuramento implicava per lui una restrizione, e non poteva indurlo a palesare le cose che avesse sapute in confessione. Concessogli, sedette, e con molta parsimonia di gesti, e con accento pietoso, disse che la condotta di Mariantonia era nota a tutta la popolazione di Guardiagrele, e che invano egli s'era adoperato a pacificarla con la suocera e a ricondurla sulla via dell'onestà.

— Quella donna — diceva il parroco — non peccava per perversità d'animo, o per uno sfrenato e indomabile istinto di licenza. Mancava ai suoi doveri per una sciocca debolezza di volontà e di mente, e pel predominio della gola.

A queste parole, di nuovo per tutta la sala fu un vocio di stupore. Il dramma si allargava: una passione nuova veniva a innestarvisi. Don Teodoro fu ascoltato con un silenzio religioso. Disse:

— Questo vizio, per la miseria delle nostre campagne, facilmente vince i contadini: la scarsezza e la cattiva qualità del cibo e il soverchio lavoro eccitato il desiderio d'un nutrimento piú copioso e piú succolento. Il contadino che per tutta la vita mangia la pizza di granturco senza sale, cotta al fuoco di casa tra due lastre di ferro, che per tutta la vita si nutre di vegetali, broccoli o legumi o rape o peperoni, sogna come godimento massimo il pane bianco col sale e la carne. Cosí nelle nostre campagne il porco, comunque cucinato, in forma di salame o di vivanda, raccoglie in sè tutte le vaghe aspirazioni al benessere materiale. Le domeniche d'inverno la porchetta è segno e materia di letizia, e si raduna intorno nella piazza tutto il villaggio. Costei appunto, si è lasciata trarre dal peccato della gola: tutti i suoi mali procedono di qui. Ella non sapeva resistere alle tentazioni, quando l'esca allettava lo stomaco. Ella non si dava, si vendeva. La cosa che piú l'allettava erano i salami: ne faceva delle vere orge con Pasquale Spatocca; e questa era la causa vera de' suoi dissidi con la suocera. Perchè, come accade sempre, un peccato ne aveva tratto seco un altro. Mariantonia era diventata anche accidiosa, non voleva lavorare; in campagna non ci andava quasi piú affatto, in casa lasciava tutte le cose in disordine, trascurava la cucina della famiglia: di qui, un'acredine perpetua. Egli aveva combattuto il male con tutte le sue forze, aveva fatto una predica sul peccato della gola; ma — soggiungeva don Teodoro, levando gli occhi al crocifisso inchiodato sopra il capo del presidente, — la natura umana è fragile e cieca: essa non ascolta la voce di Dio che scende dall'alto, e cede alle tentazioni terreno che la lusingano dal basso.

Quindi il parroco tacque, ci fu nella folla una universale sospensione d'animo: l'aureola romantica che si era diffusa intorno alla persona di Mariantonia cominciava a svaporare. Tutti gli sguardi si conversero a lei, come per rimprovero di quel disinganno; ma ella di nuovo s'era accovacciata sulla panca ammucchiandosi in sè medesima, e piangeva con la faccia nelle mani inanellate, sbattuta dlla violenza del singhiozzo.

Intanto gli altri testimoni rischiaravano sempre piú questa nuova faccia del prisma morale di Mariantonia: tutte le domande battevano su quel tasto, e le parole del parroco erano pienamente confortate da molte testimonianze. Cosí i signori di Chieti, i quali non sono proprietarii di grandi latifondi, ma hanno una proprietà frantumaria sparpagliata in molte piccole masserie che dànno a coltivare singolarmente a mezzadria senza pensare che una famiglia di contadini non può ritrarne un nutrimento sufficiente, tro-

vandosi a fronte di quel problema in modo tanto inaspettato, non badarono alla causa, ma davanti all'effetto furono colti da un accesso di pietà accademica. Una nuova evoluzione dell'opinione pubblica accadeva dunque in favore di Mariantonia: non era piú ella una donna tratta alla colpa da un vizio brutalmente volgare, era la vittima d'una trista condizione di cose.

Cosí quando il lungo esame dei testimoni fu terminato, l'attenzione comune era assorta in questi pensieri, e l'esordio della requisitoria del procuratore regio si smarrí nella distrazione generale.

Costui fu secco e reciso. Era giovine, l'abbiamo detto; e nel primo esercizio dell'officio suo recava un'ardenza giovanile e il dogmatismo rigido dell'apostolo che ha fede nella sua missione. Per lui, non ci erano dubbi, nè oscurità: la cosa era chiara: entro quella gabbia di ferro stava chiusa una donna, un mostro a cui un capriccio della natura volle dare una bella faccia che fece del suo corpo il piú vergognoso ludibrio, che fu macchiata dei piú bestiali vizi, che assassinò brutalmente, a sangue freddo, la madre di suo marito. Questo era il fatto, confessato da lei, narrato da settanta testimoni. Egli dunque non vedeva né un'attenuante, né una scusa qualsiasi. La sua requisitoria gli pareva superflua e il verdetto dei giurati non dubbio. La decisione di quella causa era nelle mani della Corte, la quale non poteva non colpire l'accusata con tutto il rigore dell'articolo 531 del Codice penale.

Questo discorso suscitò un senso repulsivo. L'entusiasmo troppo austero è come il fuoco bianco, genera nello spirito di quelli a cui si vuol apprendere una specie di fenomeno sferoidale: passa senza scottare. Di piú, mentre egli parlava accaddero due fatti di piccolo momento in sé stessi, ma che in quel concitamento conferirono non poco alla distrazione degli attori di quell'ultima parte del dramma. Uno dei giurati aveva portato seco in un cartoccio del grano, onde voleva forse vendere o comperare una partita; e per alleviare l'ànimo suo di mercante di granaglie dalla noia della lunga seduta, si dilettava di contare quei granelli ad uno ad uno; e già tre volte aveva rifatto il conto, quando proprio nel mezzo della requisitoria gli si piegò il cartoccio in mano e il grano traboccò sul tavolato con un rumore d'acqua cadente. Seguí un vocío misto di risate, poi subito tornò la quiete.

Poco dopo, il presidente, il quale cominciava a pensare con qualche desiderio al pranzo che lo aspettava, fu ferito da uno spettacolo strano: il vecchio giudice che gli sedeva alla destra stendeva cautamente la mano lungo l'orlo della tavola: giunto presso il calamaio del presidente lo prese, lo trasse a sé con una pazienza mirabile, e ne versò tutto l'inchiostro nel calamaio suo. Poi tolse pianamente questo, se lo calò sulle gambe, e cominciò a versare tutto l'inchiostro in una bottiglietta che si teneva stretta fra i ginocchi. Il presidente, che, venuto da poco da Aquila, non sapeva

il vizio del suo collega e non avrebbe mai pensato che un magistrato potesse essere ammalato di cleptomania, gli toccò il braccio, quasi per domandargli che diamine stesse facendo. Il giudice, colto in flagrante, aperse le ginocchia e la bottiglia cadde sul tavolato con un fragore terribile, e di nuovo le risa e il movimento della folla soffocarono la voce dell'oratore.

Cosí la causa di Mariantonia guadagnava sensibilmente terreno: il pubblico era tutto per lei; i giurati, stanchi della lunga immobilità e trascinati nel comune sentimento di benevolenza, volentieri sarebbero stati indulgenti. Ma come potevano negare la confessione dell'imputata? Al piú potevano accordarle le circostanze attenuanti, alleviandole la pena di morte in quella dei lavori forzati a vita. Questa contrapposizione del sentimento e della legge angustiava tutta la gente.

In tale perplessità sorse don Pietro a parlare. L'unica cosa savia che fra tante sciocchezze avesse fatto Mariantonia, era stata di eleggersi quell'avvocato. Piú artista che cavillatore di materia giuridica, piú volentieri romanziere, drammaturgo e professore di storia, che difensore delle vedove e dei pupilli, egli recava ancora alla Corte d'Assise una chiaroveggenza e quasi un intuito poetico, e una eloquenza calda, viva, briosa. Sino nella sua persona di gladiatore pacifico, nel suo ampio torace, nella faccia buona aveva degli elementi di simpatia e persuasione.

Nel dubbio generale, egli si alzò sereno in vista, quasi sicuro del fatto suo, sorridente. Non volle cercare attenuanti né scuse al delitto: il delitto, come bene aveva detto il procuratore del re, era là, in quel vaso di vetro, in quelle interiora avvelenate, confessato dalla colpevole, narrato concordemente da settanta testimoni. L'opera dell'avvocato, come quella del procuratore del re, era superflua.

« Perciò io ho consigliato alla mia cliente di non addurre testimoni a discarico. Che potevano i testimoni? Che può l'avvocato? La mia cliente ha commesso un delitto previsto dall'articolo 531 del Codice penale, ella deve subire le pene ordinate dalla legge. E sia. Ma i giurati sono essi delle macchine di giustizia deputate a classificare i delitti nel casellario del Codice, o sono i depositari d'una missione morale superiore a tutte le legislazioni umane? Non debbono i giurati rimediare all'inevitabile rigidezza del Codice penale, tenendo conto di tutte le sfumature, di tutte le circostanze, di tutte le modalità del delitto? Non debbono i giurati essere psicologhi e artisti insieme, e discendere nell'anima dei colpevoli sui quali hanno diritto di vita o di morte? L'opera dei giurati non è simile a quella dell'artista, il quale, nell'esame dei fatti e degli uomini che rappresenta, trova non solo le ragioni e il modo e le conclusioni dell'opera sua, ma anche lo sviluppo e l'interpretazione sana della legge morale, cooperando alle innovazioni di quelle convenzioni morali che la società umana si impone?

Dunque, o signori, dimenticate il vostro ufficio giuridico, come io dimentico il mio: io sono un'artista, voi degli uomini che avete intelletto d'arte: esaminiamo serenamente questo fatto morale che il caso ci ha recato davanti. E prima, io richiamo l'attenzione vostra a un argomento che per certo non è stato ancora violato dall'aria pestifera d'una Corte di Assise. La morale greca, o signori, aveva per fondamento l'estetica: il bello e il bene erano indispensabili; e una cortigiana greca famosa per lo splendore della sua bellezza, Frine, tratta davanti ai giudici, fu assolta senz'altra difesa che della bellezza sua. Ora questa donna, o signori, voi lo vedete, è bellissima: un tribunale greco la rimanderebbe senz'altro libera. Ma noi, purtroppo, non siamo in Grecia; e il senso estetico si è andato rapidamente pervertendo. Io non vi chieggo dunque l'assoluzione, ma vi domando: credete che quel canone della morale greca sia in tutto falso? Credete che una donna di bellezza perfetta possa avere in sé le radici e le cause del male, possa essere affetta da una malvagità quasi istintiva? No, o signori: domandatelo alle vostre mogli, domandatelo alle belle signore che mi ascoltano; e tutte ad una voce risponderanno: no. Mancherebbe la ragione fisiologica del delitto, che procede assai spesso dalla coscienza e dal rancore della propria inferiorità. Dunque il movente del delitto dev'essere esteriore e accidentale, Ricerchiamolo. Facile ricerca, perché settanta testimoni ve lo hanno detto: l'impedimento è uno sregolato o illegale esercizio dell'amore determinato dal vizio della gola. E' su questo singolare fatto fisiologico che io richiamo di nuovo e piú caldamente l'attenzione vostra ».

E don Pietro Saraceni, con la sua eloquenza sonora e brillante, con una serie di argomentazioni qualche volta scientifiche e qualche volta paradossali, schizzò e colorí vivacemente il carattere di Mariantonia: mostrò come in lei l'animalità predominasse, la dipinse come una bella bestia, in cui, per la felice costituzione organica, per le tristi condizioni della classe contadinesca, gli appetiti sensuali non potevano essere vinti dal freno morale. « Se non che, disse, se qualche altra causa non ci fosse, noi non potremmo spiegarci come questa donna, anche dominata dai suoi brutali appetiti, abbia serbata una virtú relativa. Come non fu ella tratta al furto? Come non cercò di nascondere con la dissimulazione le sue consuetudini? Ella fu sempre di una sincerità strana: aveva dei confidenti, raccontava le sue avventure. Non vedete voi in questa femmina che largisce la bellezza sua con serena indifferenza, che non ha il senso del pudore, che non ha forse neppure il senso dell'amore, che fra tanta furia di fecondazione pare destituita dalla potenza della fertilità, non vedete voi in costei qualcosa di strano, qualche malattia del corpo e dello spirito nascosta da quella prosperità esteriore? Si, o signori: la colpa di questa donna non è nel cuore, è nel cervello. Gli appetiti suoi son quelli appunto dei cretini e degl'idioti: questa donna, e la sciocca ingenuità del delitto ve lo prova, è ammalata di mente. Come la ma-

schera della favola di Fedro, è tanto bella di fuori quanto è vuota dentro. Essa dunque non ricade nell'ambito dell'articolo 531, ma in quello dell'articolo 35 ».

Tale fu la tesi sviluppata da don Pietro con un colorito e con un calore e un fuoco d'artifizio di sofismi che avrebbero fatto la fortuna d'un finale d'una commedia di Dumas. Quando sedette, sorrideva come in principio, perché da tutti i punti della sala sentí le correnti d'un fluido simpatico convergere a lui. Il pubblico e i giurati erano giunti per sé medesimi alle conclusioni dell'oratore: essi cercavano una scappatoia legale, un qualche articolo del Codice che li autorizzasse all'indulgenza?

Votarono dunque, senza quasi discutere, il vizio parziale di mente previsto dall'articolo 35, e le circostanze attenuanti previste dall'articolo 684 del Codice penale. In conseguenza il procuratore del re chiese cinque anni di carcere, la Corte li ridusse a tre.

Il pubblico applaudí. Mariantonia restò sbalordita, poiché non aveva bene inteso se l'avessero condannata a morte o no. Don Pietro Saraceni incontrò per le scale della Corte l'avvocato Carusi, che lo fermò per congratularsi con lui.

— Eh, car'amico — rispose don Pietro ridendo — lu monne è dle puttane!

Il processo di Frine

(sceneggiatura)

. . . .

Dissolvenza incrociata

SCENA I: *Strada - Esterno - Giorno*

1. - *Dettaglio* — La mano del carrettinaio ripone uno sull'altro i numeri della « Domenica del Corriere ».
Si sente cantare in coro: « *Tripoli, bel suol d'amore* ».
CARRETTINAIO (*f.c.*): Ah!... Altri tempi...

2. - *M.F.* — Il carrettinaio dà un fascicolo della « Domenica » a un giovanotto.
CARRETTINAIO: Questo è per lei... Se lo tiene per ricordo...
GIOVANOTTO: Ah, grazie... Arrivederla...
Il giovanotto si allontana verso il fondo.
Si sente ridere (f.c.) il cliente schizzinoso.
Il carrettinaio avanza: *carrello indietro, fino a includere in P.A.* l'altro cliente che ride, con un libro in mano, seduto accanto alla bancarella.
CLIENTE SCHIZZINOSO (*alzandosi*): Si accomodi, prego...
Pan. da sin. a d., fino a M. F. dei due.
CARRETTINAIO: Grazie tante!... Ma adesso si è fatta ora che devo chiudere.
CLIENTE SCHIZZINOSO: Sí, ma io ancora non glie lo permetto.
CARRETTINAIO: Ah!
CLIENTE SCHIZZINOSO: Se lo ricorda questo?

3. - *Dettaglio* — Il libro sfogliato dalle mani dei due; sul frontespizio si legge: Edoardo Scarfoglio — « *Il processo di Frine* ».
CARRETTINAIO (*f.c.*): Che è?... « Il processo di Frine »?...
CLIENTE SCHIZZINOSO: Ecco!... Allora prima di chiudere si faccia anche lei 'ste quattro risate, cosí finisce bene la giornata...

Dissolvenza incrociata

SCENA II: *Tribunale - Interno - Giorno*

4. - *C.T.* — Il corridoio del Tribunale, pieno di gente: l'Avvocato, *entrando in c. da d.*, frettoloso, si avvia verso il fondo.
Vocìo e musica a tempo di tarantella.
AVVOCATO: Scusate... Permesso... Permesso?... Buongiorno, Peppinié, buongiorno!...

Carrello avanti fino a M.F.: l'avvocato discute con l'usciere.

USCIERE: Ohé, Don Pietro! Don Pietro, dove andate?

AVVOCATO: Eh, in aula.

USCIERE: Non si può, tutto occupato!

AVVOCATO: Peppiniè, che stai dicendo?... Io sono l'avvocato!...

USCIERE: Va be'... Noi o' sapimmo che siete l'avvocato...

L'avvocato mostra il documento.

AVVOCATO: Avvocato... Avvocato d'ufficio...

5. - *F.I.* — L'avvocato viene avanti facendosi largo tra la folla, all'ingresso dell'aula.

AVVOCATO: Permesso? Permesso?...

VOCI: Fate la fila. Avvocato, non spingete.

2° USCIERE: Don Pietro... non si può passare, è tutto pieno...

L'avvocato mostra di nuovo il documento.

AVVOCATO: Già, ma... già, ma io sono...

2° USCIERE: Ah, finalmente difendiamo, eh?... E bravo avvocato... Difendiamo... difendiamo, avvocato!...

L'avvocato entra nell'aula affollata, facendo cenno alle persone di non fare chiasso.

AVVOCATO: Ssst!...

VOCI: Ssst! Avvocà, non disturbate!

L'avvocato si avvia in fretta al suo tavolo, in fondo all'aula, *seguito in pan da sin. a d. fino a C.T.*

Vocìo, mentre si sente suonare il campanello del Presidente: cessa la musica a tempo di tarantella.

AVVOCATO: Io chiedo scusa all'Eccellentissima Corte...

6. - *P.A.* — L'avvocato, e alle sue spalle un gruppo di persone che assistono al processo.

PRESIDENTE (*f.c.*): Scusato...

L'avvocato mostra di nuovo il documento.

AVVOCATO: Ma volevo dire che ho ricevuto proprio adesso il...

7. - *P.A.* — Il Presidente, fra due giudici.

PRESIDENTE: Sí, domani...

1° GIUDICE: Sedete pure, avvocato!

AVVOCATO (*f.c.*): Non sarei arrivato cosí in ritardo, se...

2° GIUDICE: Avvocato, vi ha pregato di sedervi...

8. - *P.A.* (*come n.* 6) — L'avvocato si mette a sedere, mentre il Pubblico Ministero, *entrando in c. da d.*, gli viene accanto: l'avvocato gli parla a bassa voce.

AVVOCATO: Scusate, si potrebbe vedere almeno l'incartamento?

PUBBLICO MINISTERO: Ssst!...

L'avvocato si alza in piedi per protestare.

AVVOCATO: Eh, no! Io chiedo umilissime scuse...

9. - *P.A.* (*come n.* 7) — Il Presidente e i due giudici.

PRESIDENTE: Vi ho già scusato...

10. - *P.A.* (*come n.* 8) — L'avvocato continua a parlare, mentre il Pubblico Ministero cerca affannosamente qualcosa sul tavolo.

AVVOCATO: Ma debbo opporre che se mi chiamate a difendere qualcuno...

11. - *P.A.* (*come n.* 9) — Il Presidente e i due giudici.

PRESIDENTE: D'ufficio... Avvocato d'ufficio... Voi sapete cosa vuol dire?

AVVOCATO: Pro forma, va bé, ho capito... ma se mi chiamate all'ultimo momento...

PRESIDENTE: Perché fino all'ultimo momento speravamo di non dovervi disturbare... Poi tutti gli altri si sono rifiutati...

12. - *P.A.* (*come n.* 10) — L'avvocato, e dietro di lui la folla che segue la discussione. Il Pubblico Ministero è scomparso.

2° GIUDICE (*f.c.*): E allora, all'ultimo momento...

AVVOCATO: ... avete chiamato a me...

L'avvocato sorride ironicamente, mentre la folla si mette a ridere.

Si sente scampanellare.

AVVOCATO: ... Grazie, Eccellenza. In ogni modo, Eccellé, come... come dicevano i Greci antichi?... L'avvenire è sulle ginocchia...

13. - *P.A.* (*come n.* 11) — Il Presidente e i due giudici.

AVVOCATO (*f.c.*): ...di Giove...!

1° GIUDICE: Avvocà, mo' non incominciamo coi Greci...

PRESIDENTE: Tenetevi la parola per quando ve la darò...

2° GIUDICE: E speriamo che non dobbiate cercarla troppo!...

Il secondo giudice ride, mentre il Presidente suona il campanello.

14. - *P.A.* (*come n.* 12) — L'avvocato si mette a sedere (*seguito in breve pan. da sin a d.*), mentre il cancelliere, *entrando in c. da sin.*, gli porta l'incartamento.

PRESIDENTE (*f.c.*): Pasquale Pròcida!

15. - *P.A.* — Il farmacista, col cappello in mano, al banco dei testimoni.

FARMACISTA: Presidente... Sono un farmacista... «Coscientiam ante lucrum»...

16. - *F.I.* — Il Presidente fra i due giudici.

PRESIDENTE: Quale coscienza?... Voi distribuite il veleno come se fosse bicarbonato!

FARMACISTA (*f.c.*): Per i sorci, Eccellenza, per i sorci... l'ho messo io stesso con le mie mani sul formaggio...

PRESIDENTE: ...grattuggiato... Voi avete innaffiato di arsenico una ciotola di formaggio grattuggiato...

1° GIUDICE: Perché?... Voi sapete che ai sorci gli si devono dare i maccheroni conditi?...

Risate del pubblico.

17. - *P.A.* (*come n.* 15) — Il famacista, e nello sfondo i giurati, *a sinistra,* e una parte del pubblico, *a destra*: i giurati zittiscono la folla che ride. Il farmacista si guarda intorno, imbarazzato.

FARMACISTA: Io non potevo immaginare, Eccellenza... io...

PRESIDENTE (*f.c.*): ...Perchè eravate ciecato...

18. - *F.I.* (*come n.* 16) — Il Presidente e i due giudici.

PRESIDENTE: ...nel momento in cui compieste il fatto... E la riprova è che avete messo tanto arsenico...

19. - *M.F.* — L'Avvocato, seduto al suo tavolo, legge l'incartamento.

PRESIDENTE (*f.c.*): ...da fulminare una mandria d'elefanti!... Quale fu...

L'Avvocato alza lo sguardo verso...

20. - *M.P.P.* — ... il Presidente che si sporge dal suo scanno.

PRESIDENTE: ...il prezzo di una cosí grave vostra complicità?

21. - *P.A.* (*come n.* 17) — Il farmacista rivolto al Presidente.

FARMACISTA: Prezzo, Eccellenza?... Non mi è stato dato nemmeno un centesimo!...

PUBLICO MINISTERO (*f.c.*): Non vi è stato dato nemmeno un centesimo, eh?

Il farmacista con aria interrogativa guarda verso...

22. - *M.F.* — ...il Pubblico Ministero, incalzante.

PUBBLICO MINISTERO: ...Ma voi che cosa avete chiesto?

23. - *P.A.* (*come n.* 21) — Il farmacista, interdetto, volge lo sguardo ora verso il Pubblico Ministero, ora verso il Presidente.

FARMACISTA: ...che cosa...?

PUBBLICO MINISTERO (*f.c.*): Sí, quando avete chiuso la porta della farmacia...

FARMACISTA: Per il sole... semplicemente accostato...

PUBBLICO MINISTERO (*f.c.*): Accostato?... Accostato col chiavistello...

24. - *M.F.* (*come n.* 22) — Il Pubblico Ministero termina la battuta.

PUBBLICO MINISTERO: ...Lo avete già dichiarato in istruttoria.

Quindi, rivolto al Presidente:

PUBBLICO MINISTERO: ...Eccellenza, malauguratamente non trovo i miei occhiali... li ho mandati...

25. - *M.P.P.* (*come n.* 20) — Il Presidente ascolta il Pubblico Ministero.

PUBBLICO MINISTERO (*f.c.*): ...a prendere da un'ora... Però ricordo di aver letto fra gli incartamenti...

26. - *M.F.* (*come n.* 24) — Il Pubblico Ministero continua a parlare.

PUBBLICO MINISTERO: ...una dichiarazione secondo la quale il teste insidiava da tempo l'imputata... Non sarebbe opportuno interrogare lei stessa circa il contegno che il teste ebbe quando...

27. - *M.F.* (*come n.* 19) — L'Avvocato segue le parole del Pubblico Ministero sull'incartamento.

PUBBLICO MINISTERO (*f.c.*): ...chiusa a chiave la porta, si decise a innaffiarle di arsenico la ciotola col formaggio grattuggiato? Eh?...

L'Avvocato si volge a guardare (*carrello da sin. a d., fino a M.F.*): Mariantonia, che gli sorride.

Musica a tempo di tarantella, come all'inizio della scena.

PRESIDENTE (*f.c.*): Mariantonia Desideri, avete sentito la domanda?

MARIANTONIA: Sissignore. Che cosa?

PRESIDENTE: Quello che ha detto il Pubblico Ministero...

Mariantonia si volge di nuovo dalla parte dell'Avvocato.

MARIANTONIA: Scusate, che cosa avete detto?

28. - *M.F.* (*come inizio n.* 27) — L'Avvocato, sorridendo imbarazzato, cerca di accompagnare con i gesti la spiegazione del Presidente.

PRESIDENTE (*f.c.*): Ma no! Quello è l'avvocato difensore!... Il Pubblico Ministero è...

29. - *M.F.* (*come fine n.* 27) — Mariantonia, dopo aver sorriso all'Avvocato, volge lo sguardo al Presidente.

PRESIDENTE (*f.c.*): ...quel signore là, che vi ha chiesto quale è stato...

30. - *M.P.P.* (*come n.* 25) — Il Presidente continua a parlare.
PRESIDENTE: ...il contegno del teste, il farmacista...

31. - *M.F.* (*come n.* 29) — Mariantonia ascolta, compunta.
PRESIDENTE (*f.c.*): ...quando gli chiedeste il veleno...
MARIANTONIA: Beh, se capisce, no?... Chillo me stava appriesso 'a tanto tiempo...
PRESIDENTE (*f.c.*): Ah! E voi avevate ceduto alle sue insistenze?...
MARIANTONIA: Nun potevo...
PRESIDENTE (*f.c.*): Perché?...
MARIANTONIA: E come facevo?... Chillo somiglia troppo a mio marito...
Cessa la musica a tempo di tarantella.

32. - *M.F.* (*come n.* 28) — L'Avvocato nasconde il viso nella mano.
Vociò e clamori.

33. - *P.A.* (*come n.* 23). — Il farmacista appare sorpreso.
FARMACISTA: Presidente! Io...? Considerate...
Clamori del pubblico.

34. - *C.T.* — L'aula del Tribunale. Il Presidente suona il campanello.
Vociò e clamori; suono del campanello.
PRESIDENTE: Entri il marito dell'imputata.

35. - *P.A.* — Il marito dell'imputata avanza, *entrando in c. da sin.*, con un'aria melensa e intontita. Nel fondo il gruppo dei giurati (*a sin.*) e una parte del pubblico (*a destra*).
Clamori e risate del pubblico.
Il campanello del Presidente continua a suonare.
PRESIDENTE (*f.c.*): Voi siete Giatteo Desideri?

36. - *M.F.* (*come n.* 31) — Mariantonia sorride rivolta al Presidente.
MARITO: Giatteo, sí...
MARITO (*f.c.*): Giatteo...
PRESIDENTE (*f.c.*): Conescete quella donna?

37. - *P.A.* (*come n.* 35) — Il marito guarda verso Mariantonia, poi risponde al Presidente, con un sorriso da ebete.
MARITO: Eh... quella è mia moglie...
Risate del pubblico.

38. - *M.F.* — Il Presidente e, *ai margini del fotogramma,* i due giudici.
PRESIDENTE: Sí, vostra moglie... E vostra moglie mancava ai suoi doveri?

39. - *P.A.* (*come n.* 37) — Il marito è come stordito e non capisce.
MARITO: Come dicite...?

40. - *M.F.* (*come n.* 38) — Il Presidente.
PRESIDENTE: ...alla fedeltà coniugale...?
Il Presidente dà uno sguardo ai giudici che gli stanno ai lati.
PRESIDENTE: ...aveva degli amanti?...

41. - *P.A.* (*come n.* 39) — Il marito è sempre piú inebetito.
MARITO: Come dicite?...

42. - *M.F.* (*come* n. 40) — Il Presidente perde la pazienza e alzando la voce e aiutandosi col gesto insiste nella domanda.
PRESIDENTE: Vi faceva le corna?...

43. - *P.A.* (*come n.* 41) — Il marito, che ha finalmente capito, si affretta a rispondere.
MARITO: Gnorsí!...
Risate del pubblico.

44. - *M.F.* (*come* n. 32) — L'Avvocato sorride, guardando verso Mariantonia.
MARITO (*f.c.*): Me lo diceva sempre mia madre...

45. - *M.F.* (*come n.* 36) — Mariantonia sorride verso l'Avvocato.
Risate del pubblico.

46. - *M.F.* (*come n.* 44) — L'Avvocato fa cenni a Mariantonia perché si copra il seno con lo scialle.
Scampanellìo del Presidente.

47. - *M.F.* (*come n.* 45) — Mariantonia ha capito a volo e copre la generosa scollatura con lo scialle che ha sulle spalle.
PRESIDENTE (*f.c.*): Ah, e voi non ve ne accorgevate?...
MARITO (*f.c.*): Chille era mia madre...

48. - *M.F.* (*come n.* 46) — L'Avvocato appare soddisfatto.
MARITO (*f.c.*): ...che me... che m'o diceva...

49. - *P.A.* (*come n.* 43) — Il marito continua a parlare balbettando.
MARITO: ...diceva: o' ssai, o' ssai... chilla sta co'.. co' Ciccantonio... Poi mia madre... eh, eh, eh... sta co'... co' Pasquale Scoteca... Eh... mia ma'... o' ssai, chilla sta co' Dunate Cece... Ogni sera mia madre m'o diceva...

50. - *M.F.* (*come n.* 42) — Il Presidente.
MARITO (*f.c.*): ... stava... stava sempe co' qualcuno...
Il Presidente si rivolge a Mariantonia.
PRESIDENTE: Ah! Voi ammettete quello che dice vostro marito?

51. - *M.P.P.* — Mariantonia, tranquilla.
MARIANTONIA: Come no, Eccellenza? Ogni sera, manco era turnato, che quella gli faceva una capa tanta...

52. - *M.P.P.* — L'Avvocato è imbarazzato per la franchezza di Mariantonia. Dietro di lui è un gruppo di gente, fra cui due zitelle che ascoltano.
MARIANTONIA (*f.c.*): ...voi capite che vita...?
1ª ZITELLA: Scostumata!...
Clamori del pubblico.
PUBBLICO MINISTERO (*f.c.*): E per questo voi le avete somministrato il veleno...
L'Avvocato si volta verso il pubblico, poi, alla battuta del Pubblico Ministero, *accompagnato in panoramica vert., dal basso in alto,* si alza in piedi per protestare.
AVVOCATO: No, mi oppongo, Signor Presidente! La domanda è...
PRESIDENTE (*f.c.*): Tendenziosa...?
L'Avvocato approva sorridendo.
AVVOCATO: Tendenziosa.

53. - *M.P.P.* — Il Presidente seccato.
PRESIDENTE: Avvocà, fateci 'stu favore...

54. - *M.P.P.* (*come n.* 52) — L'Avvocato, rassegnato, si rimette a sedere, *accompagnato in pan. vert. dall'alto in basso.*

2ª ZITELLA: Ma come vi permettete?

55. - *F.I.* — Mariantonia seduta al suo posto, e dinanzi a Lei, (*di spalle in M.P.P., a destra del fotogramma*), il Pubblico Ministero che continua a interrogarla; *ai margini dell'inquadratura* due carabinieri.

PUBBLICO MINISTERO: Rispondete: è per questo che avete dato il veleno a vostra suocera? Eh?...

56. - *M.P.P.* (*come n.* 51) — Mariantonia parla con franchezza.

MARIANTONIA: Io...? Io non l'ho dato proprio niente. Io ho messo 'nu pocherillo 'e formaggio co' lu veleno pe li sorci nei maccheroni coll'ojo. In quelli co' u peperonciello non ce l'ho messo proprio... Ho detto: se questa donna che mi tormenta vuole quelli co' u peperonciello è segno che io debbo sopportare i guai che mi dà. Se vuole quelli coll'ojo è segno che di guai me n'ha già dati abbastanza e deve essere punita... Eh?

Mentre Mariantonia parla, lo scialle le scivola dalle spalle e a poco a poco l'abbondante scollatura riappare.

57. - *M.P.P.* (*come n.* 53) — Il Presidente meravigliato.

PRESIDENTE: Punita...? Perché punita?...

58. - *M.P.P.* (*come n.* 56) — Mariantonia sempre piú convinta di ciò che ha detto.

MARIANTONIA: Ma Eccellé!... Ma quella mi tormentava, ogni giorno... senza ragione...

59. - *M.P.P.* (*come n.* 57) — Il Presidente sempre piú imbestialito.

PRESIDENTE: Ma come, senza ragione? Ma se voi avete dichiarato che... Avanti i testimoni!...

60. - *C.M.* — Un usciere *entrando in c. da sin.*, apre la porta dell'aula.

PRESIDENTE (*f.c.*): Avanti il primo! Oh...! Avanti il primo!...

Carrello avanti fino all'ingresso della porta: su una panca lungo il muro i testimoni (*in F.I.*) che aspettano il loro turno. Pasquale Spatocca è seduto proprio accanto alla porta.

PASQUALE SPATOCCA: Il primo?... Eh, eh! E chi 'o ssa chi è stato 'u primmo...

USCIERE (*f.c.*): Il primo della fila... Pasquale Spatocca! Andiamo!

Pasquale si alza e avanza.

PASQUALE SPATOCCA: Ah, sono io! Presente!

USCIERE (*f.c.*): Andiamo!

61. - *M.P.P.* (*come n.* 54) — L'Avvocato guardando il Presidente sfoglia l'incartamento che ha sul tavolo.

CANCELLIERE (*f.c.*): Giurate di dire la verità, tutta la verità...

PASQUALE SPATOCCA (*f.c.*): Tutta la verità...?

62. - *P.A.* — Pasquale Spatocca, con espressione maliziosa.

PASQUALE SPATOCCA: Eccellenza... E come faccio? Qua ci sono delle signore... Voi non potete neanche lontanamente immaginare...

63. - *M.F.* — Il Presidente fra i due giudici.

PRESIDENTE: Vi proibisco!

1º GIUDICE: Ma che cosa avete capito?

PRESIDENTE: Vi dovete limitare a rispondere alle domande.

64. - *P.A.* (*come n.* 62) — Pasquale Spatocca.

PASQUALE SPATOCCA: Sissignore, Eccellenza, se volete, ci possiamo incontrare al caffé! Io là vi dico tutto!...

PRESIDENTE (*f.c.*): Ma vi siete impazzito? Qui siamo in un tribunale!

PASQUALE SPATOCCA: E appunto perché siamo in tribunale vi ho invitato al caffé. Capirete, Eccellenza, là siamo piú liberi, possiamo parlare...

65. - *M.F.* (*come n.* 63) — Il Presidente fra i due giudici.

PRESIDENTE: Silenzio! Basta! Uscite!...

66. - *M.P.P.* (*come n.* 61) — L'Avvocato assiste divertito alla scena.

DONATO CECE (*f.c.*): Signor Presidente! Eccellenza...!

67. - *P.A.* — Donato Cece, un nuovo testimonio, continua a parlare.

DONATO CECE: Stavo suonando le campane: me la vidi sulla porta del sagrato co' tutto chillo sole 'n faccia...

68. - *M.F.* (*come n.* 65) — Il Presidente e i giudici appaiono vivamente interessati.

DONATO CECE (*f.c.*): ... che mi guardava e rideva... E quel giorno...

PRESIDENTE: Avanti... avanti...!

1° GIUDICE: E allora...?

2° GIUDICE: Eh? Eh? Eh?...

69. - *M.P.P.* (*come n.* 66) — L'Avvocato ascolta.

DONATO CECE (*f.c.*): ...e quel giorno, Eccellenza, com'aggio sonato 'e campane...

70. - *P.A.* (*come n.* 67) — Donato Cece, sempre piú infervorato termina la battuta.

DONATO CECE ...a festa io... non le ha più suonate nessuno...!

71. - *M.P.P.* (*come n.* 58) — Mariantonia sorride.

PASTORE (*f.c.*): No, non mi diceva niente...

72. - *P.A.* — Un nuovo testimonio, un giovane pastore, che ha preso il posto di Donato Cece, termina la sua battuta.

PASTORE: ...Mariantonia...

PRESIDENTE (*f.c.*): E voi...?

PASTORE: E neanch'io dicevo niente...

PRESIDENTE (*f.c.*): Ah? Non parlavate mai...?

PASTORE: E che parlavamo a fare, signor Presidente? Che bisogno c'era di parlare...? Voi mi capite...

73. - *M.P.P.* (*come n.* 71) — Mariantonia abbassa gli occhi, sorridendo.

Risate del pubblico.

MEMANZE CROCE (*f.c.*): Una donna buona... Cosí buona...

74. - *P.A.* — Memanze Croce, altro testimonio, continua a deporre.

MEMANZE CROCE: ...buonissima... che mi chiedeva sempre di mia madre... di mia moglie, dei miei bambini... Una donna a cui della vita interessa soltanto il sentimento...

75. - *P. M.* — Dal banco dei giurati: due di essi, *di spalle in M.P.P. ai margini del fotogramma* e *al centro* un altro che si volta a commentare. Nello sfondo Mariantonia seduta al suo posto.

MEMANZE CROCE (*f.c.*): ...l'affetto... l'ammore...

1° GIURATO: Povera donna...

2° GIURATO: In fondo...

3° GIURATO: Io me la sto guardando attentamente: credo che sia veramente buona...

1° GIURATO: Eh, la vita... la vita... e poi con quel marito... io penso se fosse mia figlia...

Il campanello del presidente.

74. - *M.P.P.* (*come n.* 69) — L'Avvocato si frega le mani, soddisfatto dell'andamento degli interrogatori.

Il campanello del Presidente.

PRESIDENTE (*f.c.*): Voi siete il sindaco del paese dell'imputata?

75. - *M.F.* — Il Sindaco al banco dei testimoni.

SINDACO: Sissignore.

PRESIDENTE (*f.c.*): Voglio sperare che la vostra deposizione...

76. - *M.F.* (*come n.* 68) — Il Presidente e, *ai margini del fotogramma,* i due giudici.

PRESIDENTE: ...restituisca a quest'aula il suo decoro e la sua dignità.

2° GIUDICE: Eh!...

77. - *M.F.* (*come n.* 75) — Il Sindaco, con serietà.

SINDACO: Appena seppi della... come dire?... sí, diciamo pure della «attività» dell'imputata, ritenni opportuno convocarla al Municipio per rendermi esatto conto fino a quale punto...

78. - *M.P.P.* (*come n.* 74) — L'Avvocato segue la deposizione del Sindaco sull'incartamento.

SINDACO (*f.c.*): ...fossero vere le... le... dicerìe... sulla sua condotta. Ebbene, Eccellenza, mi accorsi subito che le dicerìe erano fondate.

L'Avvocato interrompe, e parlando si alza in piedi, *seguito in pan. vert. dal basso in alto.*

AVVOCATO: Signor Presidente, vuol domandare al teste perché tornò a «convocare», come dice lui, la... la... la...

79. - *M.F.* (*come n.* 76) — Il Presidente e, *ai margini del fotogramma,* i due giudici.

PRESIDENTE: Sí, sí... ho capito, avvocato...

Poi rivolto al sindaco:

PRESIDENTE: ...avete capito?...

80. - *M.F.* (*come n.* 77) — Il Sindaco, rivolto all'Avvocato e poi al Presidente.

SINDACO: Perché mi sorsero altri dubbi, ecco perché... dubbi più gravi...

81. - *M.F.* (*come n.* 79) — Il Presidente.

SINDACO (*f.c.*): ...Dicevo: vuoi vedere che questa mo'...? Eh...?

82. - *M.F.* (*come n* .80) — Il Sindaco.

SINDACO: ...Richiamai perciò Mariantonia altre volte. ma disgraziatamente non ebbi che altre conferme...

83. - *M.F.* (*come n.* 81) — Il Presidente.

Clamori e risate del pubblico.

PRESIDENTE: Eh... eh... jatevenne, jatevenne... avvo... sindaco... jatevenne...

84. - *M.P.P.* (*come n.* 73) — Mariantonia sorride.

Clamori e risate del pubblico, mentre suona il campanello del Presidente.

PRESIDENTE (*f.c.*): Mariant o'...

85. - *P.A.* — Il Presidente fra i due giudici.

PRESIDENTE: ...voi confermate quanto hanno detto i testimoni?

86. - *P.A.* — L'Avvocato, rivolto a Mariantonia, le fa cenno di sì.

87. - *M.F.* — Mariantonia, fra due carabinieri, guarda verso l'Avvocato quindi risponde tranquilla al Presidente.
MARIANTONIA: Sí, sí, Eccellenza!...

88. - *P.A.* (*come n.* 85) — Il Presidente fra i due giudici.
Clamori del pubblico.
Il Presidente suona il campanello per far tacere il pubblico.
Campanello.
1° GIUDICE: Ssst...!
PRESIDENTE: Quanti ne sono...

89. - *C.M.* (*come* n. 60) — La porta d'ingresso dell'aula.
PRESIDENTE (*f.c.*): ...rimasti?
L'usciere apre la porta dinanzi alla quale si affolla un gruppo di uomini.
Riprende la musica a tempo di tarantella.
L'usciere si volta verso il Presidente con espressione desolata.

90. - *P.A.* (*come n.* 88) — Il Presidente, fra i due giudici, si rivolge a Mariantonia.
Continua in sordina la musica a tempo di tarantella.
PRESIDENTE: ... Quali sono quelli che voi riconoscete...? Sì, insomma...

91. - *P.A.* (*come n.* 86) — L'Avvocato guarda verso Mariantonia.
PRESIDENTE (*f.c.*): ...mi avete capito...?
L'Avvocato, a cenni, suggerisce la risposta a Mariantonia:
AVVOCATO: Tutti.

92. - *M.F.* (*come n.* 87) — Mariantonia risponde rassegnata.
MARIANTONIA: Fate un po' voi, Eccellenza... tutti... tutti...
VOCI (*f.c.*): Tutti...?
Clamori del pubblico.

93. - *P.A.* (*come n.* 91) — L'Avvocato zittisce il pubblico.
ZITELLE: Tutti...? Tutti...?
AVVOCATO: Ssst!... Zitti!...

94. - *P.A.* (*come n.* 90) — Il Presidente fra i due giudici.
Cessa la musica a tempo di tarantella.
PRESIDENTE: (*a bassa voce*): Gesù, Gesù...
Quindi suona con violenza il campanello, ristabilendo il silenzio.
Clamori, campanello, quindi silenzio.
PRESIDENTE: Ma... scusate... voi, figlia mia, a tutti dite di sí...?

95. - *M.P.P.* (*come n.* 84) — Mariantonia parlando scosta ancora di piú lo scialle, finendo di scoprire inconsciamente la scollatura.
MARIANTONIA: Beh, Eccellé... Se nu' cristiano... come si fa a dire di no?

96. - *P.M.* (*come n.* 75) — Dal banco dei giurati: i tre di prima (*uno al centro, gli altri ai margini del fotogramma*) commentano l'interrogatorio. Nello sfondo Mariantonia.
Clamori e vocìo del pubblico.
1° GIURATO: Don Pascà...! Questo è troppo!...
2° GIURATO: Ba, ba, ba... perché troppo...?
3° GIURATO: E' sincera!...
Il campanello del Presidente.

97. - *P.A.* (*come n.* 94) — Il Presidente, fra i due giudici, finisce di suonare il campanello.

Clamori del pubblico e campanello.

2° GIUDICE: Silenzio...!

PRESIDENTE: Questi clamori interrompono... spezzano il filo psicologico dell'indagine giudiziaria!...

Quindi rivolto verso Mariantonia.

PRESIDENTE: ...Figlia mia!... Io spero di non dover credere alle mie stesse orecchie... Ma scusate... se per dannatissima ipotesi... io... che sono uomo di toga, e disgraziatamente di età... io, con queste mie rughe, questa canizie... venissi e vi facessi capire... sorvolo...

98. - *M.P.P.* (*come n.* 95) — Mariantonia, con franchezza.

MARIANTONIA: Beh, Eccellé... E non siete nu' cristiano pure voi? Eh...?

99. - *P.A.* (*come n.* 97) — Il Presidente rimane interdetto, senza parole: guarda imbarazzato i due giudici.

100. - *M.F.* (*come n.* 92) — Mariantonia si copre di nuovo il seno con lo scialle e guarda verso l'avvocato.

Continuano i clamori e le risate.

101. - *P.A.* (*come n.* 93) — L'Avvocato, sempre a gesti, la esorta a scoprire nuovamente il seno.

102. - *M.F.* (*come n.* 100) — Mariantonia ubbidisce, con aria interrogativa.

103. - *P.A.* (*come n.* 101) — L'Avvocato le fa capire, con l'espressione del viso che è piú conveniente cosí.

Vocìo del pubblico.

104. - *C.T.* — L'aula del Tribunale. Il Presidente suona il campanello.

Campanello.

PRESIDENTE: La parola al Pubblico Ministero!

Il Pubblico Ministero si alza in piedi mentre i carabinieri fanno fare altrettanto a Mariantonia.

PUBBLICO MINISTERO: Eccellenza... Signori della Corte... Deploro...

105. - *M.F.* — Il Pubblico Ministero continua a parlare: nel fondo (*a sin.*) Mariantonia, in piedi, fra i carabinieri.

PUBBLICO MINISTERO: ...e mi scuso... deploro vivissimamente che una dimenticanza mi impedisca di leggervi tutti gli argomenti che ho qui lungamente elencati contro l'efferato delitto dell'imputata... Comunque...

106. - *P.A.* — Il Presidente fra i due giudici: mentre parla il Pubblico Ministero, un usciere porta gli occhiali di questi al Presidente, che gli impedisce di interrompere l'arringa, facendogli cenno di tacere e di attendere.

PUBBLICO MINISTERO (*f.c.*): ...è dissipata ogni piú lontana ombra di dubbio: sul reato, sulla colpevolezza, dunque sulla pena...

107. - *M.F.* (*come n.* 105) — Il Pubblico Ministero termina la sua arringa.

PUBBLICO MINISTERO: ... L'ergastolo... che allontani per sempre dai nostri occhi la vista di questa mostruosa creatura!... Hm...!

Il Pubblico Ministero si mette a sedere, *seguito in breve pan. vert. dall'alto in basso.*

Clamori del pubblico.

108. - *P.A.* (*come* n. 106) — Il Presidente, fra i due giudici, fa cenno all'usciere, che si è fermato alle sue spalle, di portare gli occhiali al Pubblico Ministero: l'usciere si avvia, *uscendo di campo a sin.*

109. - *M.F.* (*come n.* 107) — Il Pubblico Ministero seduto al suo tavolo e in fondo Mariantonia che si rimette a sedere. L'usciere, *entrando in campo da destra,* gli porge gli occhiali.

USCIERE (*a bassa voce*): Gli occhiali...

Quindi se ne va, *uscendo di c. a destra.* Il Pubblico Ministero si alza in piedi trionfante, inforcando gli occhiali.

PUBBLICO MINISTERO: Eccellenza! Un momento!...

e si volta a guardare Mariantonia.

110. - *C.M.* (*dal basso*: *sogg. di Mariantonia*) — Il Pubblico Ministero in piedi (*a sin., in P.A.*), e nel fondo il Presidente fra i due giudici. Il Pubblico Ministero guarda verso...

111. - *M.P.P.* (*come n.* 98) — ... Mariantonia che gli sorride.

Riprende la musica a tempo di tarantella.

112. - *C.M.* (*come n.* 110) — Il Pubblico Ministero appare titubante.

PUBBLICO MINISTERO: Niente... niente!...

Quindi si rimette a sedere, *seguito in breve pan. vert. dall'alto in basso,* guardando pensieroso verso Mariantonia.

Continua la musica a tempo di tarantella.

Il Presidente dà uno sguardo ai due giudici, quindi suona il campanello.

113. - *P.A.* — L'Avvocato sorride e strappa un lembo da un foglio che aveva sul tavolo, preparandosi ad indossare la toga. Alle sue spalle una parte del pubblico, fra cui le zitelle.

Continua la musica a tempo di tarantella; il campanello del Presidente.

PRESIDENTE (*f.c.*): Ma allora non ci resta altro che dare la parola...

2° GIUDICE (*f.c.*): Presidente...

PRESIDENTE (*f.c.*): Un momento, avvocato...!

114. - *P.A.* (*come n.* 108) — Il Presidente fra i due giudici.

2° GIUDICE: Mi fa veramente pena, quella povera figliola... Affidarla a Don Pietro...

PRESIDENTE: E che ci volete fare?... Quello ha da parlà... è la legge...

1° GIUDICE: Capisco... Ma così è come mandarla al macello...

PRESIDENTE: Eh, purtroppo... ma il reato è grave...

115. - *P.A.* — L'Avvocato e dietro di lui il pubblico.

PRESIDENTE (*f.c.*): E allora... la parola alla difesa.

L'Avvocato si alza in piedi sorridente, senza dar retta ai vari commenti del pubblico, e mette la toga sulle spalle.

UNO DEL PUBBLICO: Avvocà... lasciate perdere... Quella povera figliola sta già inguaiata...

UN ALTRO: Avvocà... Mo' vi ci mettete pure voi... pe' favore...

1ª ZITELLA: L'avvocato deve parlare... la deve rovinare!...

2ª ZITELLA: Sissignore: l'avvocato deve parlare...
3ª ZITELLA: Vi ascoltiamo!
Clamori del pubblico: suono del campanello.
AVVOCATO: Grazie!
LE ZITELLE: Prego!
AVVOCATO: Signor Presidente... Signori della Corte... Signori...
UNO DEL PUBBLICO: Cominciamo buono...! ...giurati...!
AVVOCATO: Grazie... Signori giurati... Il collega dell'accusa ha ragione, ha perfettamente ragione. Il delitto è stato commesso, l'imputata è confessa, io non tenterò nemmeno di dire una parola sola in sua difesa...
PRESIDENTE (*f.c.*): Avvocà...

116. - *P.A.* (*come n.* 114) — Il Presidente fra i due giudici.
PRESIDENTE: ...vi vedo un po' palliduccio! Vi sentite male?... Senza complimenti!...

117. - *P.A.* (*come n.* 115) — L'Avvocato è deciso a parlare.
PRESIDENTE (*f.c.*): ...volete essere sostituito?
AVVOCATO: No, no, no, no, no, no, no,...
Quindi si avvia *uscendo di c. a sin.*

118. - *C.M.* — Dal banco dei giurati che ascoltano si passa *per pan. da destra a sin.*, seguendo i passi dell'avvocato *che entra in c. da destra*, al presidente fra i due giudici e quindi al tavolo del Pubblico Ministero *in P.A.* — L'Avvocato parla camminando, rivolgendosi prima al Presidente, poi al Pubblico Ministero.
AVVOCATO: ...io non difenderò l'imputata, ma debbo difendere voi, signori della Corte, dal pericolo di emettere una troppo facile sentenza secondo la nostra legge... secondo... secondo la nostra morale... Perché, secondo la nostra legge, questa donna dev'essere condannata: all'ergastolo... a vita! Ma signori della Corte...
L'Avvocato si allontana *uscendo di c. a destra.*

119. - *C.T.* — L'aula vista dal pubblico: il Presidente al centro fra i due giudici e ai lati il Pubblico Ministero e il Cancelliere.
L'Avvocato avanzando si rivolge al pubblico e si ferma al centro dell'aula, recitando la sua arringa.
AVVOCATO: ... Signore che mi state ascoltando, ci fu un giorno, e ci sarà sempre malgrado noi, un'altra morale, un'altra legge: quella della bellezza... E la bellezza si sintetizza in quella per cui tutte le altre furono create: la bellezza è... la donna...
Carrello da sin. a destra: L'Avvocato, sempre parlando, avanza fermandosi *in P.A.* dinanzi al gruppo delle signore impennacchiate *che sono di spalle in M.P.P.*
AVVOCATO: ... avvicinarsi alla donna... comprendere la donna... ammirare la donna. Questo è quello che la nostra...

120. - *P.A.* — Il gruppo di zitelle e signore attempate che ascoltano, scambiandosi occhiate d'intesa.
AVVOCATO (*f.c.*): ...morale e la nostra legge non ci insegnano piú. Ma, domandate alle vostre belle mogli, domandate a tutte queste...

121. - *P.A.* (*come fine n.* 119). — L'Avvocato continua a parlare rivolto alle signore.
AVVOCATO: ...belle signore che mi stanno ascoltando... domandate se

la bellezza di una donna può mai nascondere la malvagità: esse vi risponderanno tutte...

122. - *P.A.* (*come n.* 120) — Le zitelle vivamente interessate.
ZITELLE: No...!
UNA ZITELLA: No...! Simpatico...!

123. - *P.A.* (*come n.* 121) — L'Avvocato, e dinanzi a lui le zitelle.
1ª ZITELLA: E' o' vero...!
AVVOCATO: Tutto quello che vi dirò parlando di...

124. - *P.A.* (*come n.* 122) — Le zitelle, ormai conquistate dall'avvocato.
AVVOCATO (*f.c.*): ...parlando di...
TRE ZITELLE (*in coro*): ...Mariantonia...!
AVVOCATO (*f.c.*): ...Mariantonia, grazie...!

125. - *F.I.* — L'Avvocato continua a parlare dinanzi alle zitelle, *che sono di spalle in P.A.*, quindi si sposta verso il banco dei giurati, *seguito in pan. da sin. a destra, fino a P.A.*
AVVOCATO: ...cercando di comprenderla, di illuminarla... sarà con l'animo rivolto a comprendere e a illuminare tutte le donne...
Poi rivolgendosi direttamente ai giurati cui dà le spalle:
AVVOCATO: ...e in primo luogo le vostre, qui presenti...
Continuando a parlare *esce di campo a destra*:
AVVOCATO: ...Ma consideriamole le colpe di Mariantonia...
Carrello avanti fino a F.I.: i giurati, oltre la balaustra, ascoltano l'Avvocato che continua la sua appassionata arringa, *attraversando il campo da destra a sin.*
AVVOCATO (*f.c.*): ...Le colpe di Mariantonia devono essere considerate una ben trascurabile cosa...
L'Avvocato, dando le spalle ai giurati *rientra in c. da sin.* e continua a parlare *ponendosi in M.F.*
AVVOCATO: ...in confronto alla funzione allegorica e suggestiva che essa, come donna, esercita sul paese...
UN GIURATO: Bravo Avvocato!
AVVOCATO: Eh, grazie...!
e si avvia, *uscendo di c. da sin.*: i giurati lo seguono con lo sguardo.
AVVOCATO (*f.c.*): ...Ma voi dovete applicare la nostra legge. Voi dovete condannarla... all'ergastolo... a vita...!
I giurati appaiono perplessi e turbati.

126. - *P.A.* (*dal basso*) — *Panoramica da destra a sin. sul movimento dell'*Avvocato, che si avvicina a Mariantonia di cui si vede solo il volto, mentre il corpo è nascosto dal parapetto.
AVVOCATO: ...La legge v'impone di emettere una sentenza dopo la quale un triste edificio chiuderà, per sempre, fuori dello sguardo di tutti, dal vostro come da quello di migliaia di altri, una donna...
Riprende la musica a tempo di tarantella.
Carrello avanti e pan. combinata: oltre il parapetto è Mariantonia, la cui generosa scollatura è ora ben visibile: la donna abbassa gli occhi.
AVVOCATO: ...in cui pare incarnarsi la bellezza stessa della nostra Napoli, della nostra primavera, del nostro Vesuvio... eh... Mariantonia...
L'Avvocato, *seguito in pan. da sin. a destra*, si stacca da

Mariantonia per accostarsi al Presidente, *che appare in F.I.*, fra i due giudici.

Cessa la musica a tempo di tarantella.

AVVOCATO: Eh, Preside'... Mariantonia...

PRESIDENTE: Ebbene, avvocato...? Noi siamo qui, pronti per aiutarvi!...

127. - *F.I.* (*come fine n.* 125) — I giurati che ascoltano.

AVVOCATO (*f.c.*): Grazie!... Dunque dicevo...

128. - *P.A.* — L'Avvocato, *seguito in breve pan. da sin. a destra*, si rivolge al pubblico.

AVVOCATO: ... Mariantonia fa parte del panorama, come i fiumi, i laghi, i monti... Condannandola voi mettereste dietro le sbarre una parte essenziale del nostro meraviglioso paesaggio...

Trae di tasca il pezzo di carta, vi dà un'occhiata e continua:

AVVOCATO: ... Eh!... Che cosa direbbero gli stranieri se noi mettessimo in carcere il Vesuvio...?

129. - *C.M.* — I giurati commentano.

1° GIURATO: Eh, già!... Chi ci avesse mai pensato...!

2° GIURATO: Gesù, che argomento!...

Vociò del pubblico.

130. - *P.A.* (*come n.* 128) — L'Avvocato.

VOCE DEL PUBBLICO: Benedetta chilla mamma che t'ha fatto...!

L'Avvocato si rivolge al Presidente.

AVVOCATO: Eppure voi dovete farlo: voi dovete mettere in carcere il Vesuvio. Questo vuole la nostra giustizia.

Poi rivolto di nuovo ai giurati.

AVVOCATO: ...Quale differenza tra questa nostra giustizia e la giustizia greca...

Volgendosi al Presidente e ai giudici:

AVVOCATO: ...Scusate, Presidé... Non vi disturbo se parlo dei Greci antichi?...

2° GIUDICE: Per carità, avvocato, ma voi che dite?

1° GIUDICE: Chilli, i Grèci antichi, sono i maestri dell'umanità...!

PRESIDENTE: Siate quindi nostro maestro!

AVVOCATO: Grazie, grazie, Presidente!...

L'Avvocato si avvia, *uscendo di c. da destra.*

131. - *P.A.* — L'Avvocato, *entrando in c. da sin.*, sullo sfondo dell'aula gremita parla rivolto al Presidente.

AVVOCATO: L'Areopago si apriva sulla piú bella collina di Atene... mentre qui ora siamo chiusi in quest'aula misera, polverosa, buia e puzzolente...

Volge le spalle e si avvicina al pubblico, *seguito in breve carrello avanti*, rivolgendosi prima al Presidente poi ai giurati.

AVVOCATO: ...Gli Eliasti... Gli Eliasti!... Uomini dalla mente aperta ad ogni grandezza, sedevano per giudicare su scanni di marmo, e non su questo povero legno sgangherato, schifoso, indecente... che voi occupate...

132. - *F.I.* — I giurati commentano fra loro favorevolmente.

AVVOCATO (*f.c.*): ...E se anche allora poteva capitare...

133. - *P.A.* (*come fine n.* 131) — L'Avvocato continua.

AVVOCATO: ...che la Bellezza fosse trascinata sulla pedana degli accusati, come piú alto era il dibattito ed il giudizio!...

Avanza di scatto *fino a M.P.P.*

AVVOCATO: ...Frine!... Frine...! Chi di voi ha mai inteso questo nome? Frine era una donna greca... Frine era Mariantonia...

L'Avvocato, *seguito in pan. da sin. a destra,* va accanto a Mariantonia e la fa avanzare.

AVVOCATO: ...Perché Frine era la Bellezza stessa... Iesce fuori Mariantò! Iesce fuori...!

Quindi rivolto ai carabinieri di guardia:

AVVOCATO: ...Scusate...!

Accompagna Mariantonia al centro dell'aula, *seguito in pan. da destra a sin., fino a M.F.*

AVVOCATO: ...Ipèride, un mio illustre predecessore, cosí la condusse al centro dell'Areopago, che doveva giudicarla per delitti di fronte ai quali quello di Mariantonia diventa un gioco da ragazzi...

Quindi fa salire Mariantonia sugli scalini e la pone dinanzi al Presidente *in M.P.P.*

AVVOCATO: ...Sagli 'n coppa, Marianto'...! Guardatela...!

Poi la fa girare verso il pubblico e i giurati.

134. - *F.I.* (*attacco sul movimento*) — L'Avvocato fa girare Mariantonia verso il pubblico: alle spalle è il Presidente fra i due giudici.

AVVOCATO: ...Guardatela...! E sapete come il grande Ipèride la difese di fronte ai grandi Eliasti?

L'Avvocato ricopre Mariantonia con la propria toga, quindi avanza *fino a M.F.,* continuando a parlare sempre piú infervorato.

AVVOCATO: ..Una sola tunica... una sola tunica nascondeva le stupende forme di quella meravigliosa creatura alla vista dei giudici. Una sola...!

L'Avvocato torna sui suoi passi, accanto a Mariantonia, *seguito in carrello avanti fino a P.A.*

AVVOCATO: ...Mi seguite, Presidé...?
PRESIDENTE: Eh, avvocà...!
2° GIUDICE: Mìzzica...!
AVVOCATO: ...Ed egli d'uu sol colpo la strappò, cosí!...

Toglie di sotto la toga di dosso a Mariantonia. *Carrello avanti fino a M.F.*: Mariantonia sorride imbarazzata.

MARIANTONIA: Oh!... Che fa... Avvocà...?

135. - *P.A.* — Mariantonia e l'Avvocato di nuovo rivolto al Presidente sullo sfondo del pubblico che commenta.

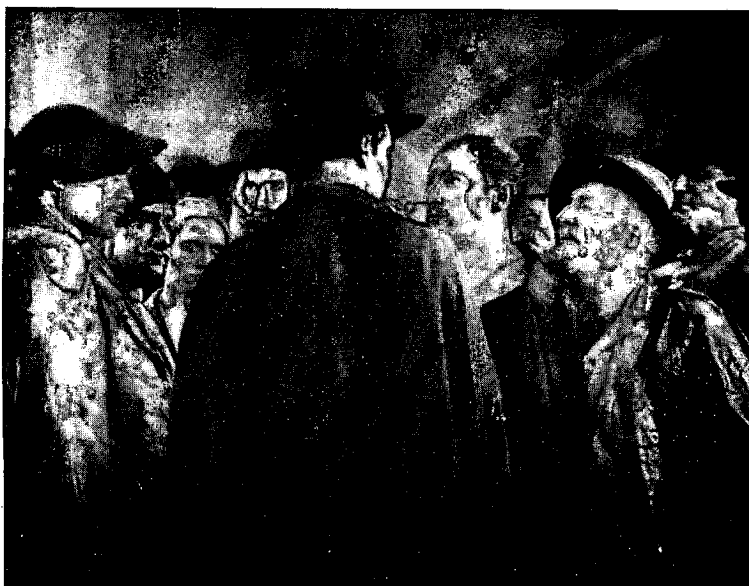
Vocìo del pubblico.

UNO DEL PUBBLICO: Quant'é bella!

AVVOCATO: ...Allora i vecchi giudici che avevano già il pollice rivolto in giù, pollice verso, segno di condanna, si ritrovarono col pollice rivolto in alto nel gesto dell'assoluzione, e Mariantonia... Frine... fu assolta! Fu assolta! Se oggi in questa piccola, miserabile capanna giudiziaria io non posso ripetere il gesto di Ipèride, la colpa non è di Mariantonia, no, la colpa non è mia, la colpa è vostra... Colpa dell'arida legge...

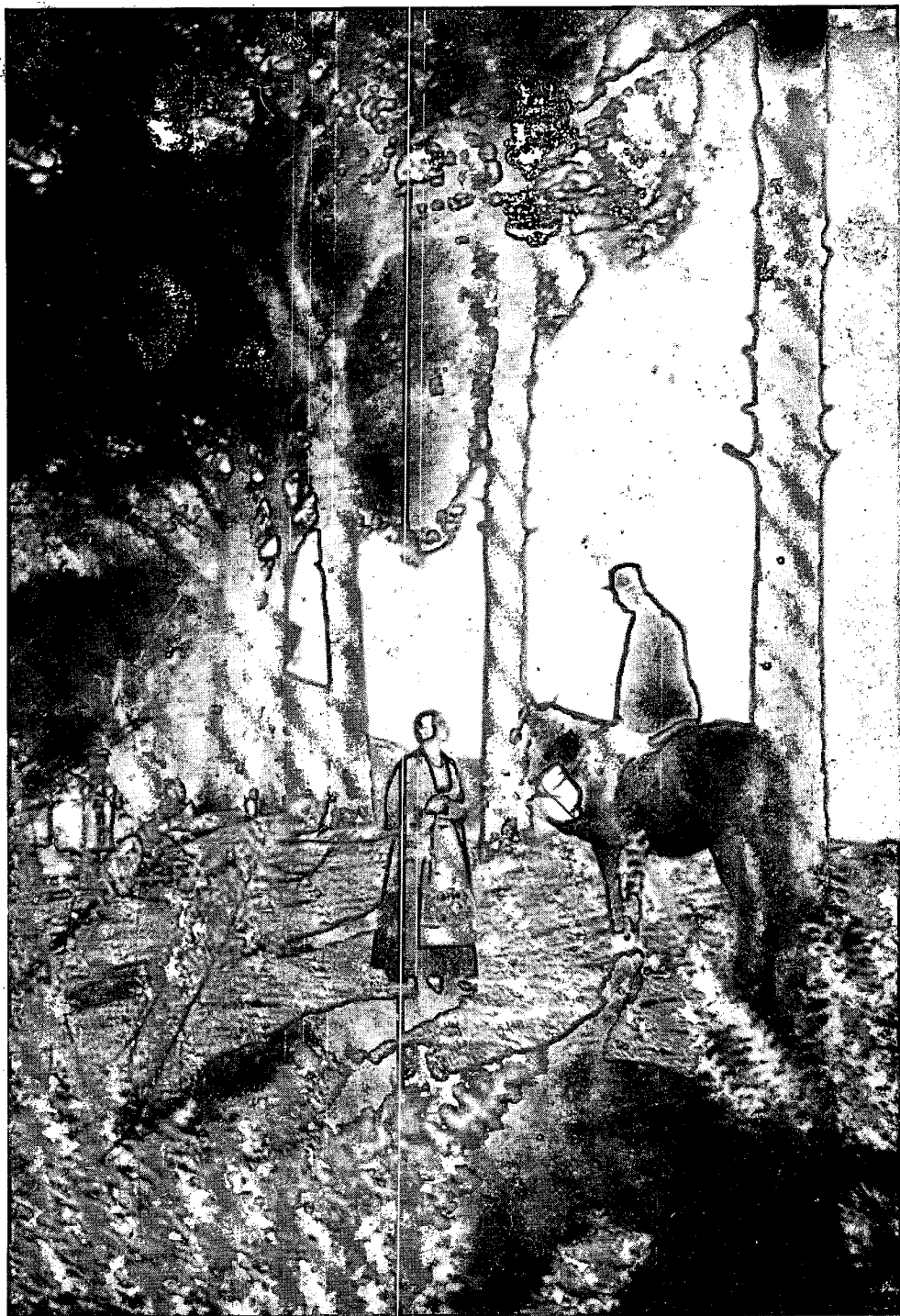
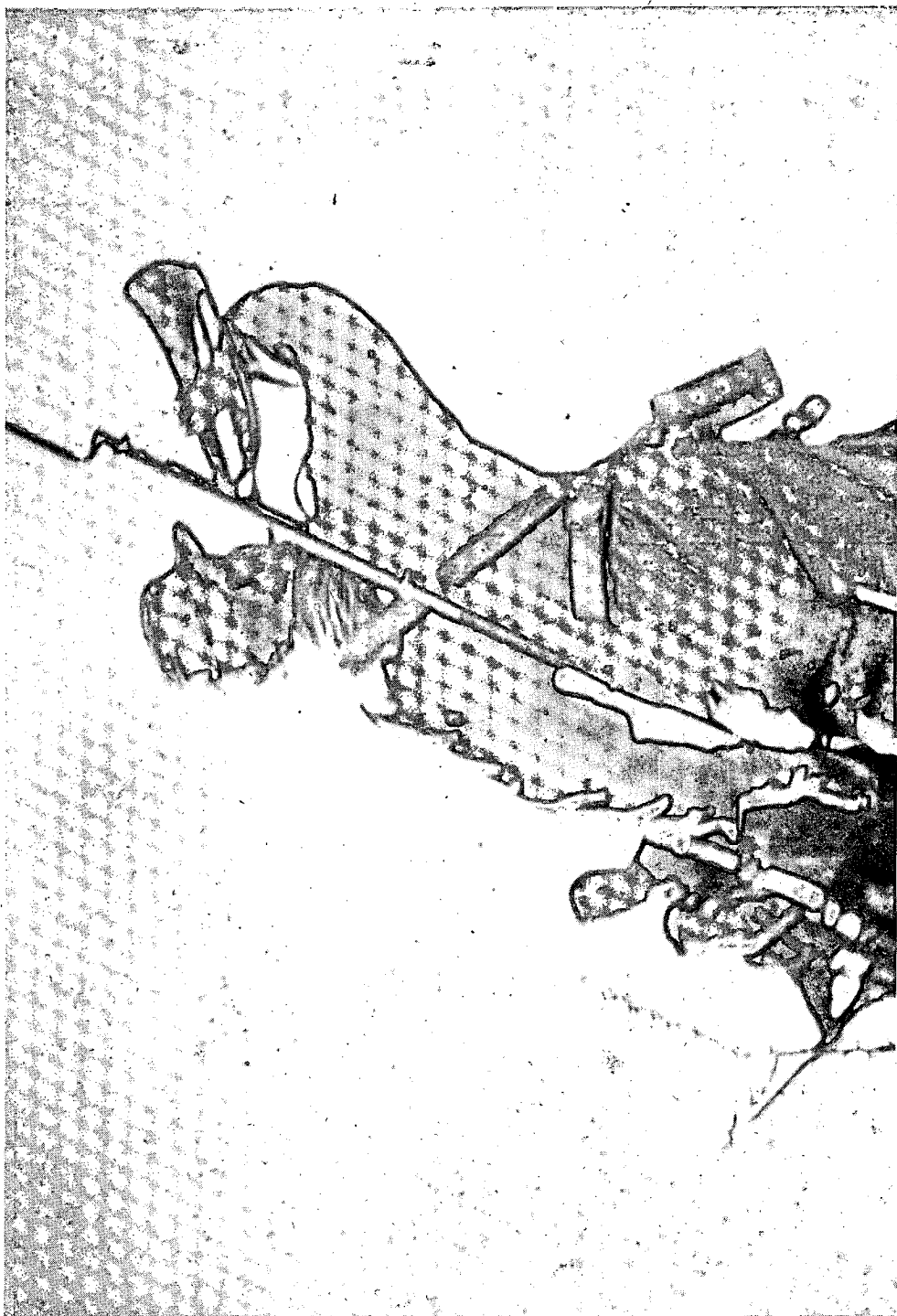
136. - *C.T.* — Il Presidente fra i giudici e il Pubblico Ministero nel fondo, e à destra il gruppo dei giurati. Al centro dell'aula Mariantonia e l'Avvocato che parlando avanza *fino a P. A.*

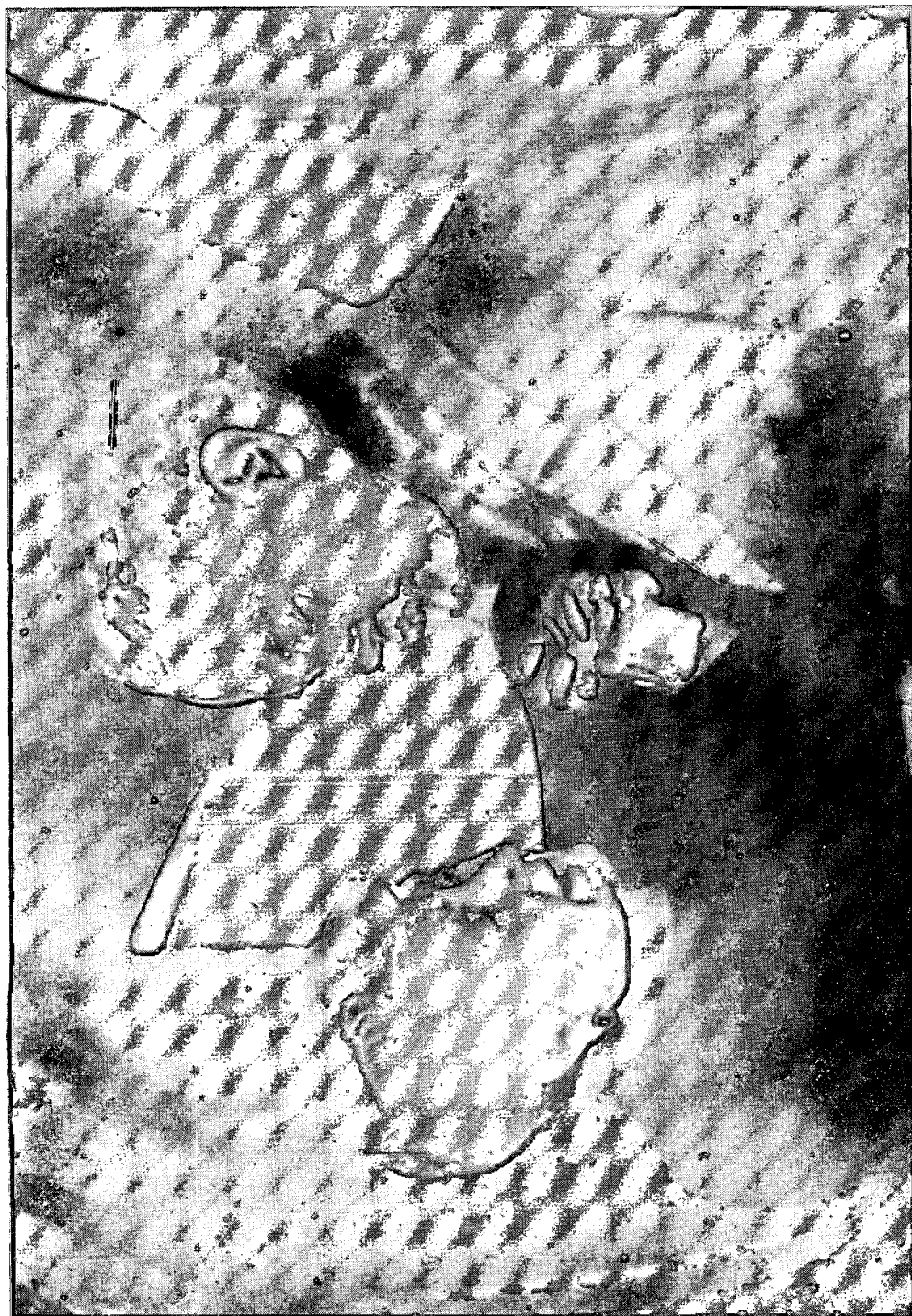
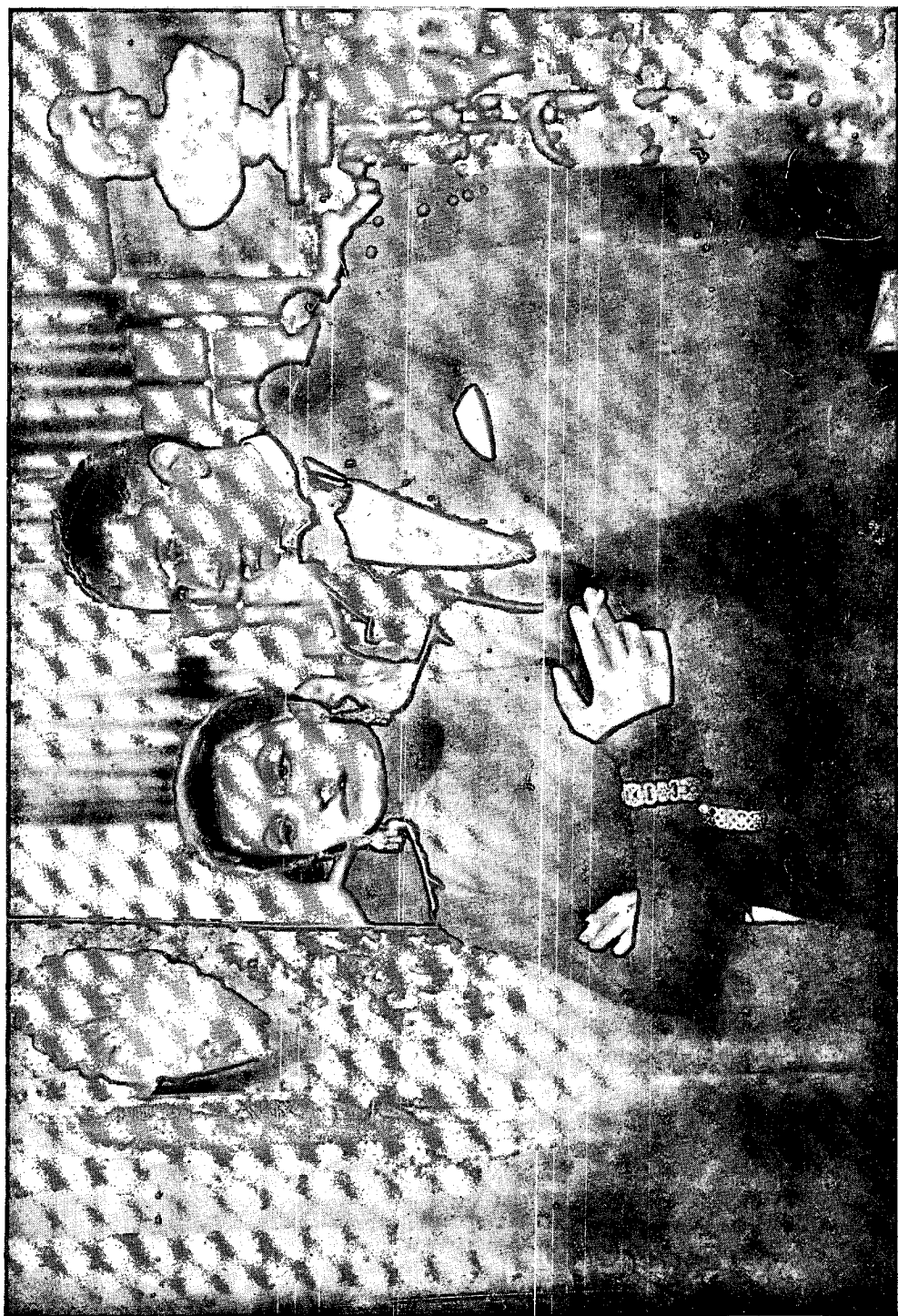
AVVOCATO: ...Arida legge...! O siamo aridi noi che non sappiamo interpretarla? Eh?... Perché la legge impone, sí, per un verso di... di... di...
PRESIDENTE: Di comprendere...?
1° GIURATO: Di giustificare...?

SOLE (1928)

SOLE (1928)

TERRA MADRE (1930)

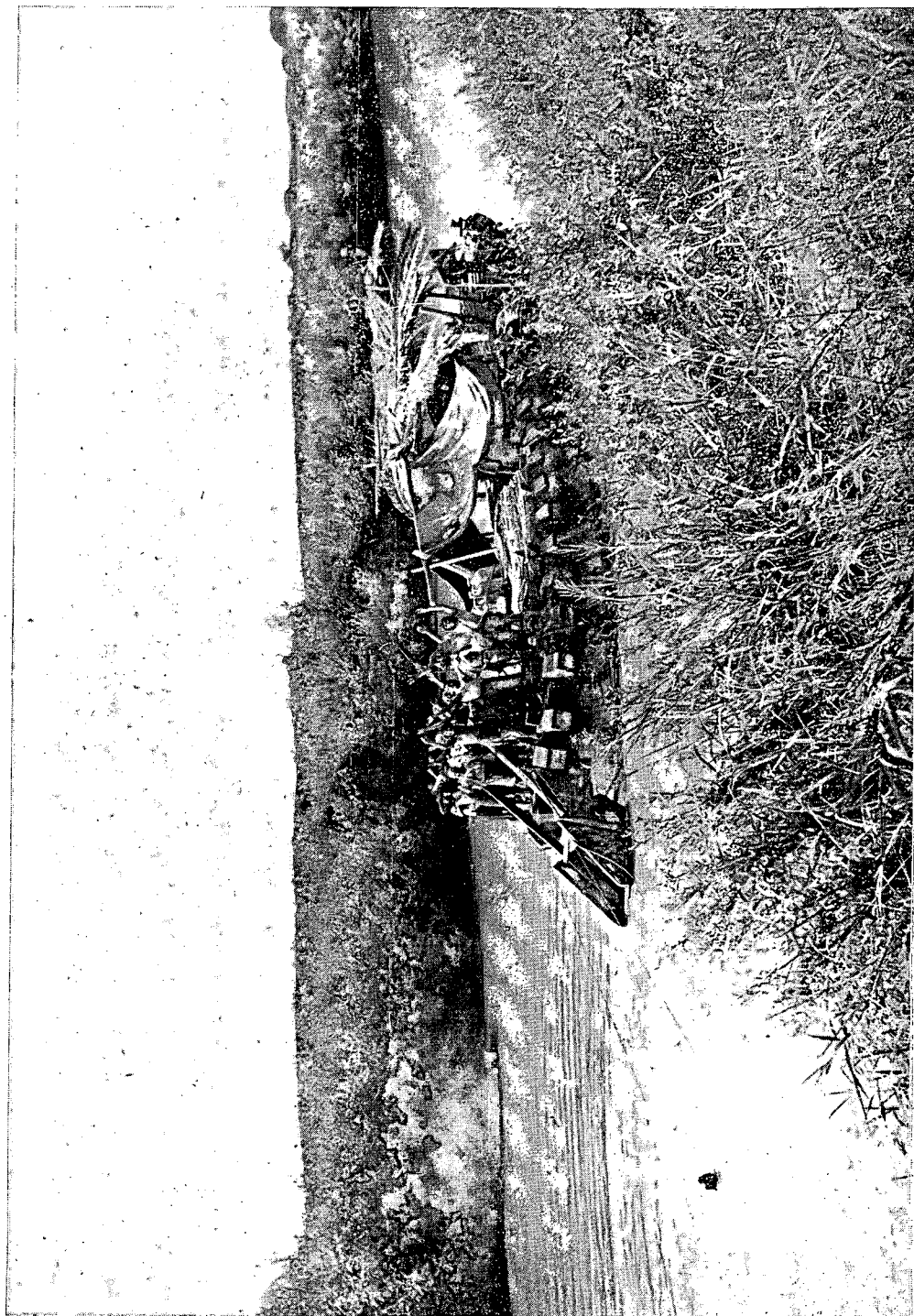
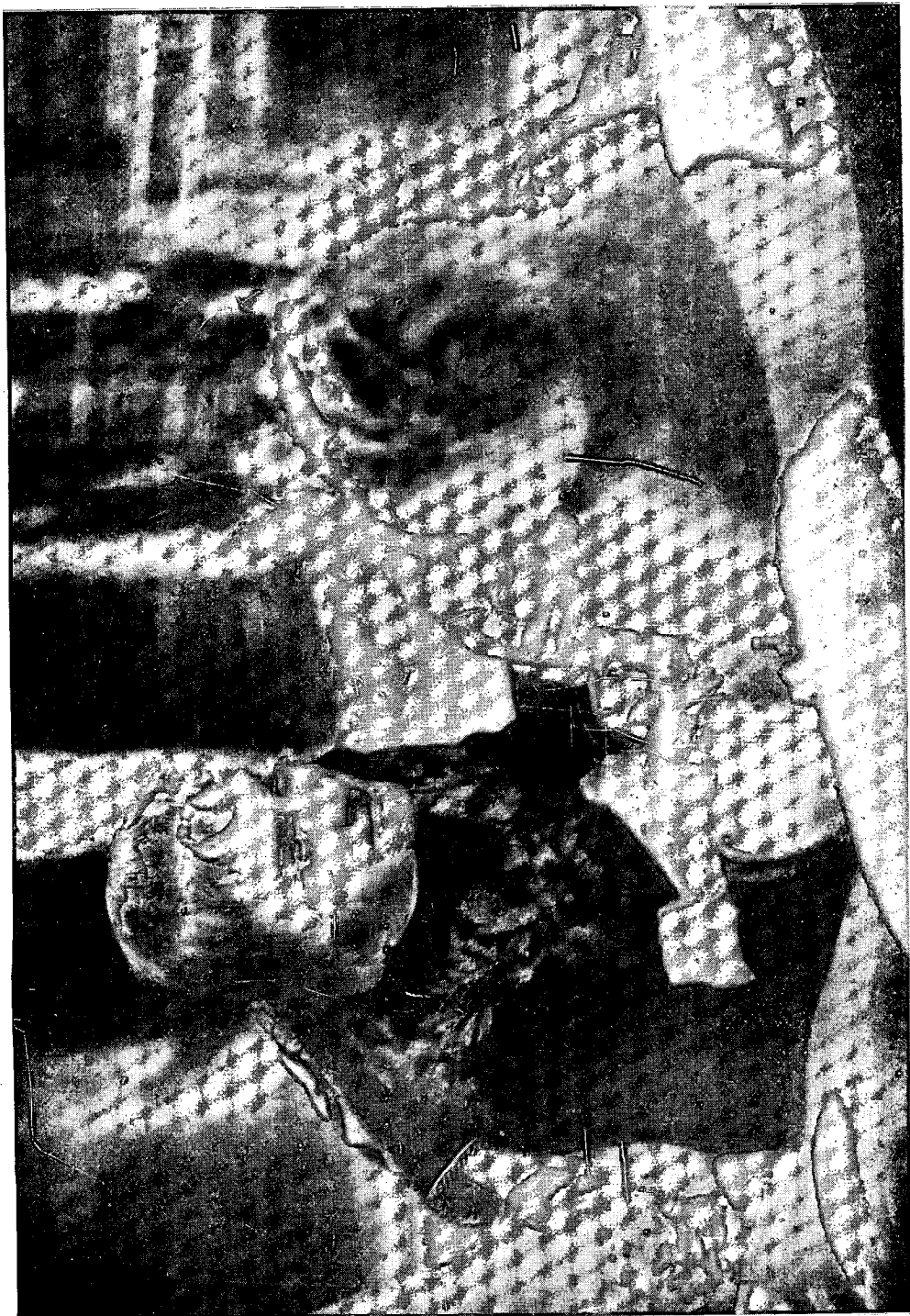
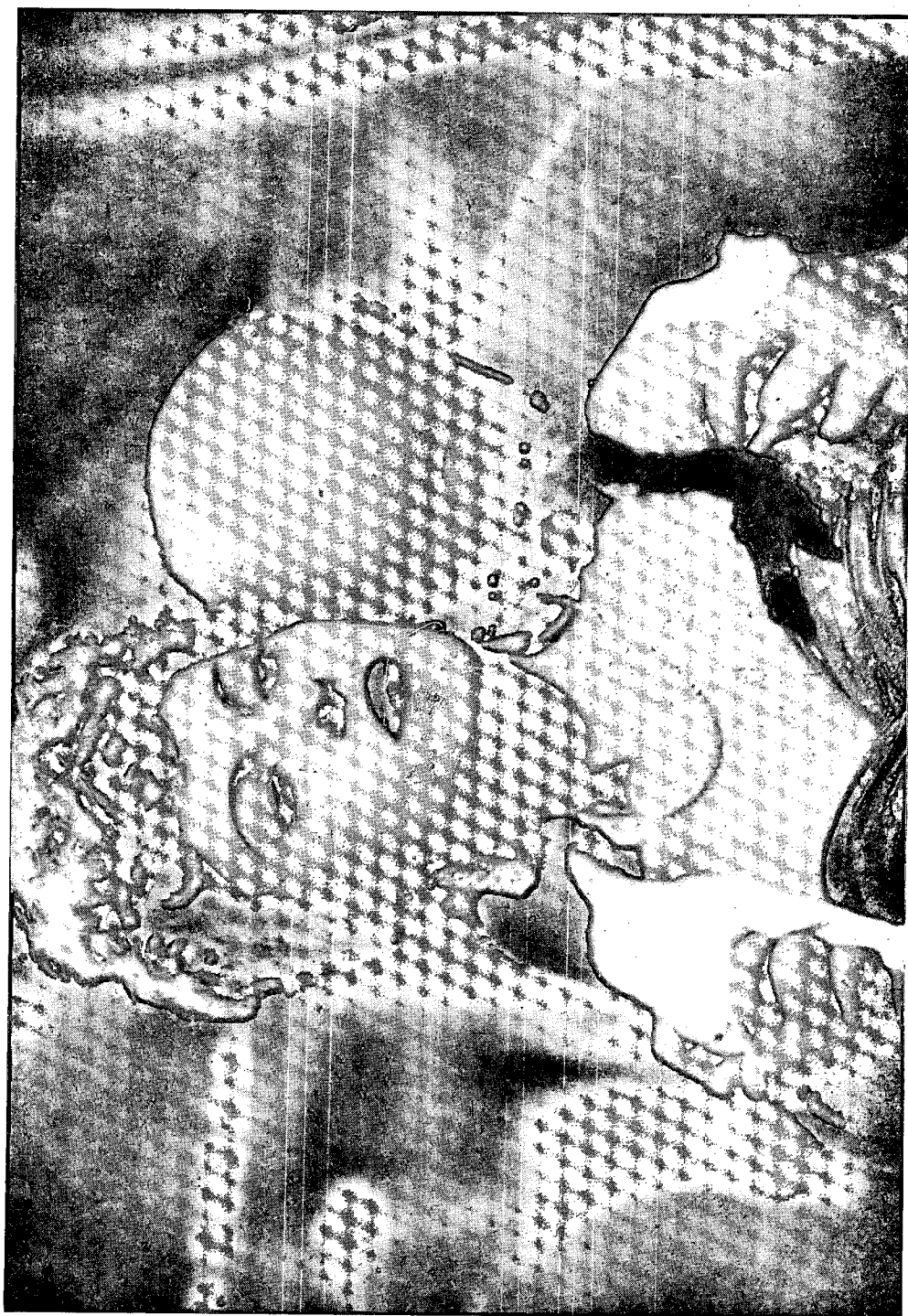
1860 *(1933)*

1860 *(1933)*

VECCHIA GUARDIA (1934)

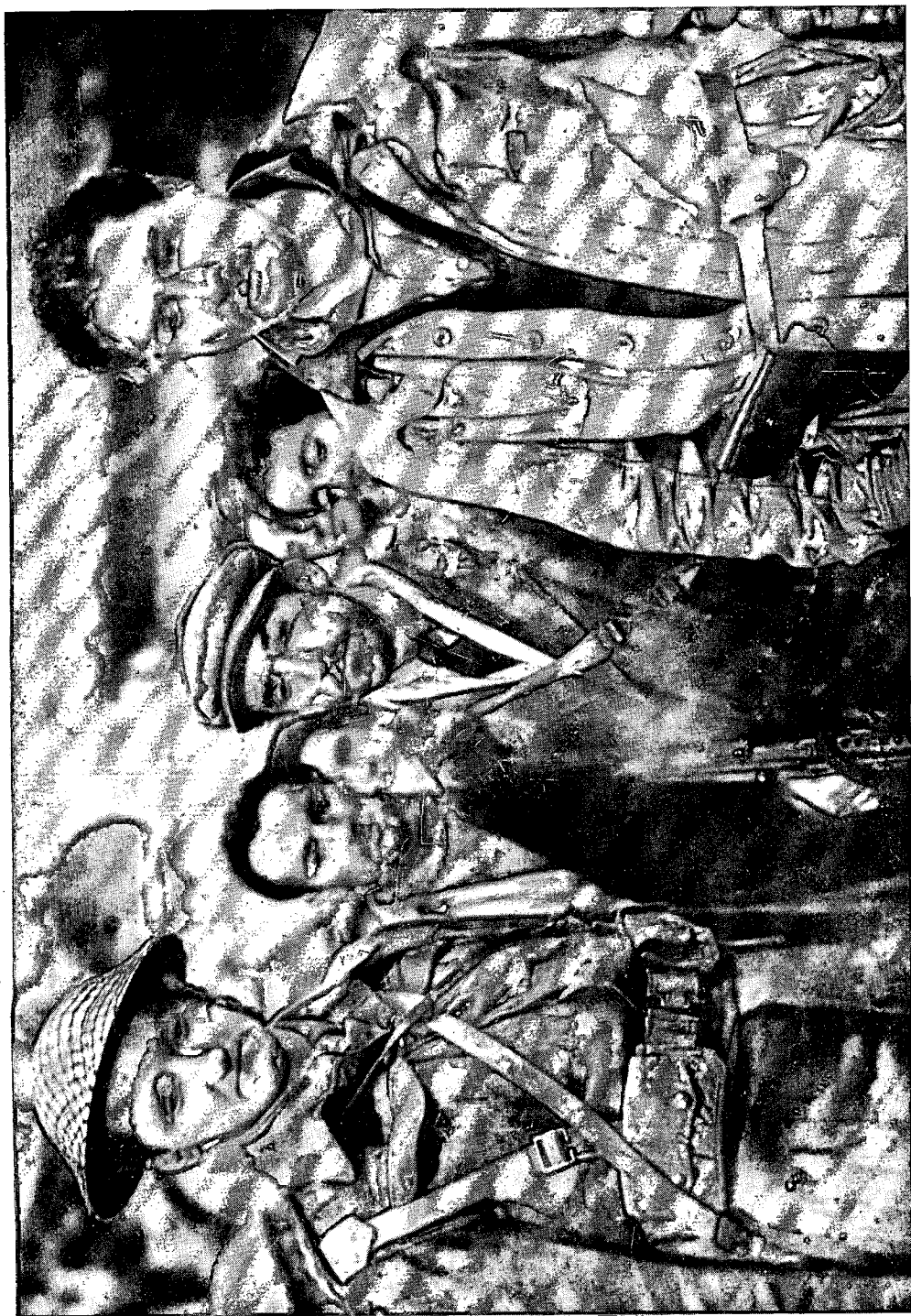
VECCHIA GUARDIA (1934)

VECCHIA GUARDIA (1934)

ALDEBARAN (1935)

ETTORE FIERAMOSCA (1938)

UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA (1939)

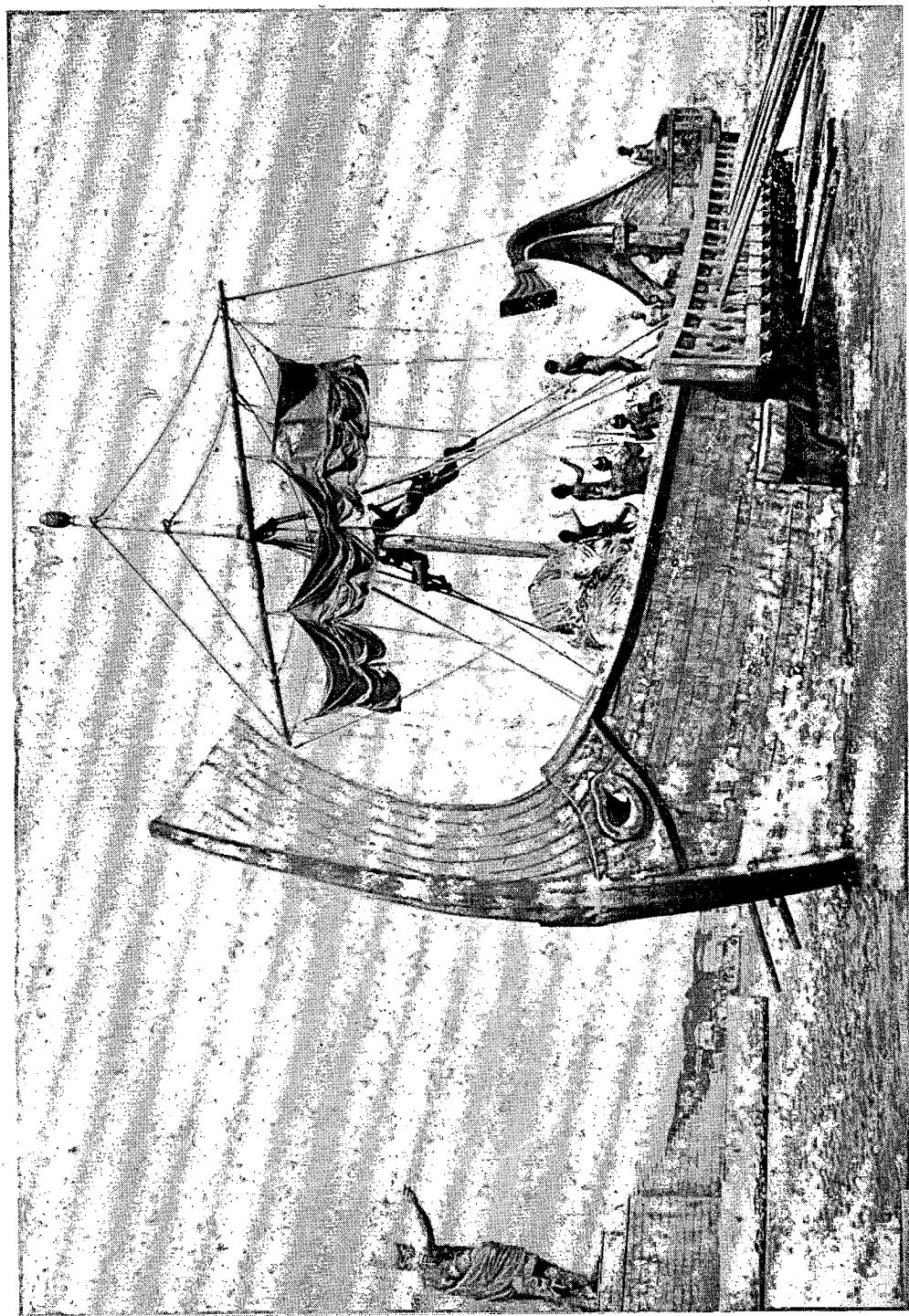
UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA (1939)

CORONA DI FERRO (1940)

LA CENA DELLE BEFFE (1941)

NESSUNO TORNA INDIETRO (1943)

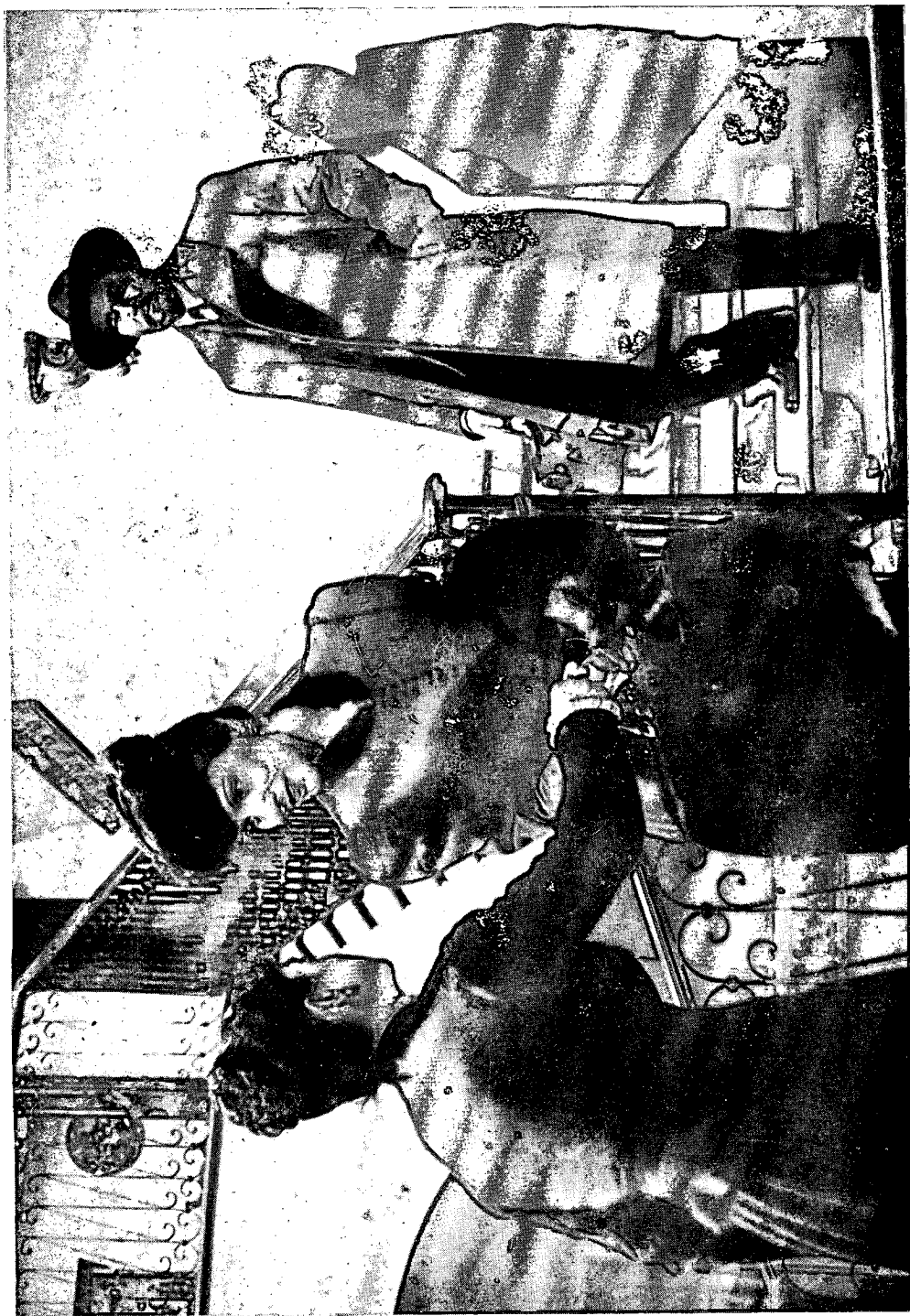
QUATTRÒ PASSI FRA LE NUVOLE (1943)

QUATTRO PASSI FRA LE NUVOLE (1943)

UN GIORNO NELLA VITA (1946)

UN GIORNO NELLA VITA (1946)

UN GIORNO NELLA VITA (1946)

FABIOLA (1949)

FABIOLA (1949)

PRIMA COMUNIONE (1950)

ALTRI TEMPI (La Morsa) (1952)

ALTRI TEMPI (Il processo di Frine) (1952)

2° GIURATO: Di risparmiare...?
3° GIURATO: Di impartire giustizia...?
PUBBLICO MINISTERO: Di assolvere...?
AVVOCATO: Ecco!... Di condannare questa donna... e all'ergastolo... a vita... Ma d'altra parte non è questa stessa nostra legge che prescrive siano assolti i minorati psichici?... Ebbene perché non dovrebbe essere assolta...
L'Avvocato alza al massimo il tono di voce e termina urlando:
AVVOCATO: ...una «maggiorata» fisica come questa formidabile creatura?...
E' un trionfo: tutti si precipitano ad applaudire l'Avvocato, che attraversando l'aula stringe la mano ad alcuni giurati e si avvicina a Mariantonia. Il pubblico plaudente si affolla dinanzi al recinto e tutti applaudono urlando: giurati, giudici, uscieri, Presidente, e Pubblico Ministero.
Applausi e urla generali.
*Carrello aereo indietro (Grue) e panoramica comb. fino a inquadrare il C.T. dell'*aula, al centro della quale è Mariantonia, festeggiatissima.

Dissolvenza incrociata

SCENA III: *Tribunale - Interno - Giorno*

137. - *P.A.* — Il Presidente fra i due giudici, in piedi, legge la sentenza.
Durante la lettura riprende la musica a tempo di tarantella.
PRESIDENTE: Considerate le circostanze di cui ai commi a) e b) dell'Articolo 220, ed infine contemplata la giurisprudenza sulla coscienza e l'incoscienza nel delinquere... la Corte ha condannato e condanna l'imputata Mariantonia Desideri a ventiquattro...
Vocìo del pubblico.
PRESIDENTE: ...a ventiquattro mesi di detenzione comune... di cui ventidue condonati per il recente decreto di amnistia ed i restanti due mesi già ampiamente scontati. Per cui ne ordina l'immediata scarcerazione!...
Il Presidente e i giudici si rimettono a sedere.
Applausi e urla.
VOCI: Bravo!... Bene!...

Passaggio di mascherino da sinistra a destra

SCENA IV: *Tribunale - Interno - Giorno*

138. - *F.I.* — L'Avvocato riceve da tutti le congratulazioni, sullo sfondo dell'aula che comincia a sfollare.
2° GIUDICE: Avvocà... magnifico!...
Carrello avanti fino a P.A.
UN GIURATO: Don Piè...! Mi mortifico!...
1° GIUDICE: Sua Eccellenza!...
Il Presidente si avvicina all'Avvocato, *entrando in c. da destra.*

PRESIDENTE: Don Pietro!... Don Pietro, il mondo è degli avvocati...
AVVOCATO: No, Presidé... il mondo è... delle... eh!...

Riprende piú forte la musica a tempo di tarantella

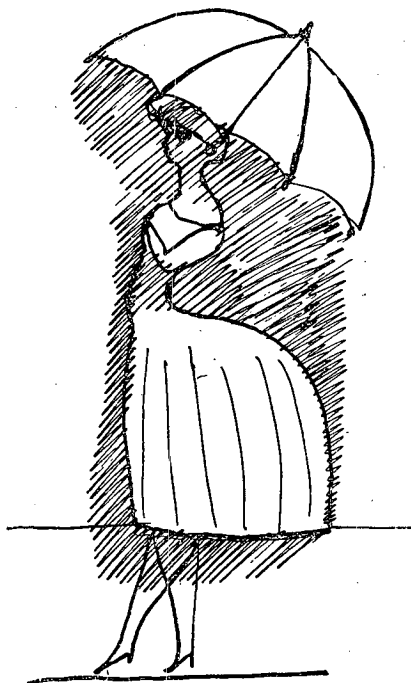
Dissolvenza incrociata

SCENA V: *Strada - Esterno - Giorno*

139. - *M.F.* — Il carrettinaio, rimasto solo, ride, col libro in mano: e pare voglia dire: « E' proprio cosí! »
Ripone il libro nel carrettino e lo chiude, quindi guardando in macchina saluta il pubblico:
CARRETTINAIO: Eh, eh!... Arrivederci e grazie!...
Poi ci ripensa e, sempre guardando in macchina, cambia espressione, apparendo stupito e preoccupato.
La musica a tempo di tarantella dissolve nel tema del ballo « Excelsior » mentre sullo schermo appare la parola

F I N E

Dissolvenza in chiusura

(sceneggiatura desunta dal film
da *Fausto Montesanti*)

Filmografia di Alessandro Blasetti

1928: SOLE — *Produzione:* Augustus Films — *Soggetto:* Alessandro Blasetti e Aldo Vergano — *Fotografia:* Carlo Montuori — *Scenografia:* Gastone Medin *Attori:* Dria Paola, Marcello Spada, Vasco Creti, Vittorio Vasar.

1950: NERONE — *Produzione:* Cines-Pittaluga — *Soggetto:* Ettore Petrolini — *Fotografia:* Carlo Montuori — *Scenografia*: Mario Pompei — *Sonoro*: Giovanni Paris, Pietro Cavazzuti — *Attori:* Ettore Petrolini, Grazia Del Rio, Mercedes Brignone, Etna Kriner, Alfredo Martinelli.

1930: TERRA MADRE — *Produzione:* Cines-Pittaluga — *Soggetto:* Camillo Apolloni — *Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti — *Fotografia:* Carlo Montuori — *Scenografia*: Domenico M. Sanzone, Vinicio Paladini — *Musica*: Francesco Balilla Pratelli, Pietro Sassoli — *Sonoro*: Pietro Cavazzuti, Giovanni Paris — *Attori*: Leda Gloria, Sandro Salvini, Giorgio Bianchi, Isa Pola, Carlo Ninchi, Olga Capri, Vasco Creti, Franco Coop, Umberto Cocchi.

1931: RESURRECTIO — *Produzione*: Cines-Pittaluga — *Soggetto e Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti — *Fotografia:* Carlo Montuori, Giulio De Luca — *Scenografia:* Gastone Medin — *Musica:* Amedeo Escobar, *adattata da* Pietro Sassoli — *Sonoro:* Giuseppe Caracciolo, Blomberg — *Attori:* Lia Franca, Daniele Crespi, Venera Alexandrescu, Olga Capri.

1932: PALIO — *Produzione:* Cines-Pittaluga — *Soggetto da una commedia musicale* di Luigi Bonelli — *Sceneggiatura:* Gian Bistolfi — *Fotografia:* A. Busiri Vici, Tullio Rossi, Roberto Rustichelli — *Musica:* Felice Lattuada, Pietro Sassoli — *Sonoro:* Giovanni Paris — *Attori:* Leda Gloria, Guido Celano, Ugo Ceseri, Mario Brizzolari, Olga Capri, Laura Nucci, Mario Ferrari, Maria Dussia, E. De Liguoro, Vasco Creti, Gino Viotti, Umberto Sacripanti, Ugo Gracci.

1932: LA TAVOLA DEI POVERI — *Produzione:* Cines-Pittaluga — *Soggetto:* Raffaele Viviani — *Sceneggiatura:* Alessandro De Stefani — *Fotografia:* Carlo Montuori, Giulio De Luca — *Scenografia:* Gastone Medin — *Sonoro:* Pietro Cavazzuti — *Attori:* Raffaele Viviani, Leda Gloria, Marcello Spada, Renato Navarrini, Salvatore Costa, Lina Bacci, Mario Ferrari, Armida Cozzalino, Gennaro Pisani.

1933: IL CASO HALLER — *Produzione:* Cines — *Soggetto da una commedia di* Paul Lindan — *Sceneggiatura:* Leo Menardi — *Fotografia:* Anchise Brizzi — *Scenografia:* Arnaldo Foresti — *Musica:* Cesare Andrea Bixio, Armando Fragna — *Sonoro:* Vittorio Trentino — *Attori:* Marta Abba, Memo Benassi, Camillo Pilotto.

1943: 1860 — *Produzione:* Cines-Pittaluga — *Produttore:* Emilio Cecchi — *Soggetto:* Gino Mazzucchi — *Sceneggiatura*: Alessandro Blasetti — *Fotografia:* Anchise Brizzi — *Scenografia:* Vittorio Cafiero, Angelo Canevari — *Costumi:* Vittorio Nino Novarese — *Musica:* Nino Medin — *Attori:* Aida Bellia, Giuseppe Gulino, Gianfranco Giachetti, Otello Toso, Maria Denis, Mario Ferrari, Laura Nucci.

1933: L'IMPIEGATA DI PAPA' — *Produzione:* S.A.P.F.A. — *Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti — *Scenografia:* Gastone Medin — *Attori:* Elsa De Giorgi, Maria Denis, Memo Benassi, Renato Cialente, Enrico Viarisio.

1934: VECCHIA GUARDIA — *Produzione:* Fauno Film — *Soggetto:* Giuseppe Zucca — *Sceneggiatura:* Leo Bomba, Giuseppe Zucca, Alessandro Blasetti — *Fotografia:* Otello Martelli — *Scenografia:* Leo Bomba — *Sonoro*: Giuseppe Caracciolo — *Attori:* Gianfranco Giachetti, Mino Doro, Franco Brambilla, Barbara Monis, Aldo Frasi, Ugo Ceseri, Cesare Zoppetti.

1935: ALDEBARAN — *Produzione:* Manenti Film — *Soggetto:* Leo Bomba, Giuseppe Zucca, Corrado D'Errico — *Sceneggiatura:* Leo Bomba, Corrado D'Errico — *Fotografia:* Ubaldo Arata, Alberto Fresi — *Scenografia:* Guido Fiorini — *Musica:* Umberto Mancini — *Attori:* Evi Maltagliati, Gino Cervi, Gianfranco Giachetti, Graziella Betti, Gian Paolo Rosmino, Aldo Frosi.

1937: LA CONTESSA DI PARMA — *Produzione:* I.C.I.-Dandi — *Soggetto:* Gherardo Gherardi — *Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti, Libero Solaroli, Gherardo Gherardi, Mario Soldati, Aldo De Benedetti — *Fotografia:* Otello Martelli — *Sceneggiatura*: G. Paolucci — *Musica*: Amedeo Escobar, Felice Montagnini, Giovanni Fusco — *Sonoro*: Cavanero — *Attori*: Elisa Cegani, Antonio Centa, Maria Denis, Pina Gallini, Ugo Ceseri, Umberto Melnati, Osvaldo Valenti, Marichetta Stoppa.

1938: ETTORE FIERAMOSCA — *Produzione:* Nembo-Film — *Soggetto liberamente basato sull'omonimo romanzo di* Massimo D'Azeglio — *Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti, Cesare Vico Lodovici, Augusto Mazzetti — *Fotografia:* Vaclav Vich — *Scenografia*: Ottavio Scotti, Mirko Vucetich — *Costumi*: Vittorio Nino Novarese, Marina Arcangeli — *Musica:* Alessandro Cicognini *Sonoro:* Giuseppe Caracciolo — *Attori:* Gino Cervi, Elisa Cegani, Mario Ferrari, Osvaldo Valenti, Clara Calamai, Umberto Sacripante, Andrea Checchi.

1939: RETROSCENA — *Produzione:* Continentalcine — *Soggetto:* Carlo Duse, Alessandro Blasetti — *Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti, Pietro Germi — *Fotografia:* Vaclav Vich — *Scenografia:* Gastone Medin — *Costumi*: Marina Arcangeli — *Musica:* Alessandro Cicognini, Giovanni D'Anzi — *Sonoro:* Giovanni Paris — *Attori:* Filippo Romito, Elisa Cegani, Camillo Pilotto, Lia Orlandini, Enzo Biliotti, Giovanni Grasso, Ugo Ceseri, Rando Costa, Fausto Guerzoni, Mario Pucci, Ermanno Roveri, Cesare Zoppetti, Federico Collino, Nino Eller, Achille Majeroni, Oretta Fiume, Nino Crisman.

1939: UN'AVVENTURA DI SALVATOR ROSA — *Produzione:* Stella — *Soggetto:* Ugo Scotti Berni — *Sceneggiatura:* Corrado Pavolini, Alessandro Blasetti, Renato Castellani — *Dialoghi:* Giuseppe Zucca — *Fotografia:* Vaclav Vich — *Scenografia*: Virgilio Marchi — *Costumi*: Gino C. Sensani — *Musica*: Alessandro Cicognini — *Sonoro*: Giovanni Paris — *Attori:* Gino Cervi, Luisa Ferida, Rina Morelli, Osvaldo Valenti, Ugo Ceseri, Umberto Sacripanti, Carlo Duse, Paolo Stoppa, Mario Mazza, Enzo Biliotti.

1940: LA CORONA DI FERRO — *Produzione:* E.N.I.C.-LUX — *Soggetto:* Alessandro Blasetti, Renato Castellani — *Sceneggiatura:* Corrado Pavolini, Renato Castellani, Mario Chiari, Giuseppe Zucca, Alessandro Blasetti, Guglielmo Zorzi — *Fotografia:* Vaclav Vich, Mario Craveri — *Scenografia:* Virgilio Marchi — *Costumi:* Gino C. Sensani — *Musica:* Alessandro Cicognini — *Sonoro:* Giovanni Paris — *Attori:* Luisa Ferida, Gino Cervi, Elisa Cegani, Osvaldo Valenti, Rina Morelli, Paolo Stoppa, Adele Garavaglia, Massimo Girotti, Umberto Sacripanti, Primo Carnera, Pietro Pastore, Ugo Sasso.

1941: LA CENA DELLE BEFFE — *Produzione*: Cines-Amato — *Soggetto dalla tragedia omonima di* Sem Benelli — *Sceneggiatura:* Sem Benelli, Alessandro Blasetti, Renato Castellani — *Fotografia:* Mario Craveri — *Scenografia:* Virgilio Marchi — *Costumi*: Gino C. Sensani — *Musica*: Giuseppe Becce — *Sonoro:* Vittorio Trentino — *Attori:* Amedeo Nazzari, Osvaldo Valenti, Clara Calamai, Valentina Cortese, Memo Benassi, Luisi Ferida, Alfredo Varelli, Elisa Cegani, Umberto Sacripanti, Alberto Capozzi, Carlo Minelli, Pietro Carnabuci, Lauro Gazzolo, Nietta Zocchi, Silvio Bagolini, Aldo Silvani, Antonio Acqua.

1942: QUATTRO PASSI TRA LE NUVOLE — *Produzione:* Cines-Amato — *Soggetto:* Cesare Zavattini, Piero Tellini — *Sceneggiatura:* Aldo De Benedetti, Giuseppe Amato, Cesare Zavattini, Pietro Tellini — *Fotografia*: Vaclav Vich — *Scenografia*: Virgilio Marchi — *Musica*: Alessandro Cicognini — *Attori:* Gino Cervi, Adriana Benetti, Giuditta Rissone, Enrico Viarisio, Lauro Gazzolo, Aldo Silvani, Giacinto Molteni, Silvio Bagolini, Umberto Sacripanti, Carlo Romano, Guido Celano, Armando Migliari.

1943: NESSUNO TORNA INDIETRO — *Produzione:* Artisti Associati — *Soggetto basato sul romanzo omonimo* di Alba De Cespedes — *Attori:* Maria Denis, Mariella Lotti, Doris Duranti, Elisa Gegani, Maria Mercader, Valentina Cortese, Dina Sassoli, Vittorio De Sica, Claudio Gora, Mino Doro, Enzo Fiermonte, Filippo Scelzo, Ada Dondini, Roldano Lupi, Lamberto Picasso, Giuditta Rissone, Annibale Betrone, Virgilio Riento, Bella Starace Sainati.

1946: UN GIORNO NELLA VITA — *Produzione:* Orbis Film — *Soggetto:* Alessandro Blasetti — *Sceneggiatura*: Alessandro Blasetti, Mario Chiari, Diego Fabbri, Cesare Zavattini — *Fotografia:* Mario Craveri — *Scenografia:* Salvo D'Angelo — *Musica:* Enzo Masetti — *Attori:* Amedeo Nazzari, Mariella Lotti, Elisa Cegani, Massimo Girotti, Dina Sassoli, Arnaldo Foa, Ada Dondini, Marcella Melnati, Luciano Mondolfo, Antonio Pierfederici, Flavia Grande, Dante Maggio, Enzo Biliotti, Ave Ninchi, Goliarda Sapienza, Dina Ricci.

1949: FABIOLA — *Produzione:* Universalia-Salvo D'Angelo — *Soggetto basato sul romanzo omonimo del* Cardinale Wiseman — *Sceneggiatura e dialoghi:* Alessandro Blasetti, Mario Chiari, Diego Fabbri, Jean George Auriol, e molti altri — *Fotografia:* Mario Craveri — *Scenografia*: Arnaldo Foschini e Aldo Tomassini — *Musica:* Enzo Masetti — *Attori:* Michel Morgan, Henry Vidal, Michel Simon, Louis Salou, Gino Cervi, Massimo Girotti, Elisa Cegani, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Franco Interlenghi, Sergio Tofano, Goliarda Sapienza, Silvana Jachino.

1950: PRIMA COMUNIONE — *Produzione:* Universalia-Franco-London Film — *Soggetto:* Cesare Zavattini — *Sceneggiatura:* Alessandro Blasetti, Cesare Zavattini — *Fotografia:* Mario Craveri — *Musica:* Alessandro Cicognini —

Attori: Aldo Fabrizi, Andreina Mazzetto, Ludmilla Dudarova, Gaby Morlay, Enrico Viarisio, Ernesto Almirante, Lucien Baroux, Lauro Gazzolo, Jean Tissier, Dante Maggio.

1952: « ALTRI TEMPI » (Zibaldone n. 1) — *Produzione:* CINES — *Organizzazione generale*: Carlo Civallero — *Regía*: Alessandro Blasetti — *Sceneggiatori:* O. Biancoli, A. Blasetti, V. Brancati, G. Carancini, S. Cecchi d'Amico, A. Continenza, I. Dragosei, B. Rondi, V. Marinucci, A. Mazzetti, F. Mercati, T. Vasile, G. Zucca — *Direttore della produzione:* Vittorio Forges Davanzati — *Distribuzione per l'Italia:* R.K.O. Radio Films — *Scenografia:* Dario Cecchi, Veniero Colasanti — *Fotografia:* Carlo Montuori, Gabor Pogany — *Musica:* Alessandro Cicognini — *Architetto:* Franco Lolli — *Montatore:* Mario Serandrei.
Gli interpreti:
« *Il carrettino dei libri vecchi* » (serve di collegamento fra i vari racconti e si svolge nell'epoca moderna): Aldo Fabrizi, Pina Renzi, Enzo Stajola, Mario Riva, Luigi Cimara, Marisa Merlini, Galeazzo Benti.
« *Ballo Excelsior* »: Alba Arnova, Carlo Mazzone e il Balletto del Teatro dell'Opera di Roma diretto da Attilia Radice.
« *Il Tamburino Sardo* » (di Edmondo de Amicis): Vittorio Vaser, Guido Celano, Enzo Cerusico, Attilio Tosato.
« *Idillio* » (di Guido Nobili): Rina Morelli, Paolo Stoppa, Sergio Tofano, Maurizio Di Nardo, Geraldina Parrinello.
« *Pout-Pourri di Canzoni* »: Barbara Florian, Elio Pandolfi, Dina Perbellini, Oscar Andriani, Clelia Fiamma, Pietro di Falco.
« *Meno di un giorno* » (di Camillo Boito): Andrea Checchi, Alba Arnova, Silvio Bagolini, Bruno Corelli.
« *Questione d'interesse* » (di Renato Fucini): Arnoldo Foà, Folco Lulli, Mario Mazza.
« *La Morsa* » (Luigi Pirandello): Amedeo Nazzari, Elisa Cegani, Roldano Lupi, Goliarda Sapienza.
« *Il Processo di Frine* » (di Edoardo Scarfoglio): Vittorio De Sica, Gina Lollobrigida, Giovanni Grasso, Dante Maggio, Vittorio Caprioli, Arturo Bragaglia.

DOCUMENTARI:

1932: ASSISI — 1938: CACCIA ALLA VOLPE — 1940: NAPOLI E LE TERRE D'OLTREMARE — 1947: LA GEMMA ORIENTALE DEI PAPI — 1947: IL DUOMO DI MILANO — 1948: CASTEL SANT'ANGELO — 1950: IPPODROMI ALL'ALBA — 1951: QUELLI CHE SOFFRONO PER NOI.

(a cura di *Guido Cincotti*)

Nota bibliografica

ARISTARCO G.: *Alla ricerca di Dio* (con una nota su «Prima comunione») in «Cinema» n. 63, Milano, 1950

ARISTARCO G.: *Fabiola*, in «Cinema», n. 10, Milano, 1949.

ARISTARCO G.: *Cinema italiano del dopoguerra*, «Sequenze» n. 4, Parma 1949.

BARENDSON M.: *Quattro passi fra le nuvole*, «Spettacolo», Forlì, febbraio-marzo 1943.

BARKAN A.: *Un jour dans la vie*, «L'Ecran Français», Paris, n. 112, 19 agosto 1947.

BLASETTI A.: *Come nasce un film*, Roma, 1932.

BLASETTI A.: *Fabiola - perché?*, in «Strenna dei romanisti», Staderini, Roma, 1949.

BLASETTI A.: *Che cosa pensano del pubblico* (a cura di Guidi e Malerba) in «Cinema», n. 63, Milano, 1951.

BLASETTI A.: *Idee di Blasetti sul film in costume*, in «Bianco e Nero» n. 4, Roma, 1952.

BLASETTI A.: *Zibaldone numero uno*, «Scenario», n. 15-16, Roma, 1951.

BLASSETTI A. - RONDI G. L.: *Cinema italiano oggi*, Roma, Bestetti, 1950.

BOURGEOIS J.: *Esthétisme et naturalisme* (*Un jour dans la vie*), in «La Revue du Cinéma», Paris, n. 7, estate 1947.

CASTELLO G. C.: *Alessandro Blasetti*, in «Cinema» n. 70, Milano, 1951.

CECCHI A.: *Sole*, Italia letteraria, Roma, 23 giugno 1929.

Cinematografo, rivista diretta da A. BLASETTI, Roma, 1928.

Cinema italiano d'oggi, testi a cura di A. Blasetti e G. L. Rondi. Edizioni d'Arte Bestetti, Roma, 1950.

Cinéma italien 1945-1951, Unitalia, Bestetti Editore, Roma, 1951.

Cinema italiano sonoro, testi di Carlo Lizzani e Antonio Pietrangeli, Quaderni della F.I.C.C., Livorno, 1950.

DE SANTIS G.: *Quattro passi fra le nuvole*, in «Cinema», Roma, n. 157, 1943.

DONIOL-VALCROZE J.: *Diversité du cinéma italien* («CHOUCHA» e «QUATRE PAS DANS LES NUAGES»), in «La Revue du Cinéma», Paris, n. 5, febbraio, 1947.

Ettore Fieramosca (film di Alessandro Blasetti), sceneggiatura in «Bianco e Nero», III, n. 4, Roma, aprile, 1939.

FRANK N.: *Cinema dell'arte*, Ed. Bonne, Paris, 1951.

JARRATT V.: *The Italian Cinema*, Falcon Press, 1951, Londra.

MIDA M. e MONTESANTI F.: *1860*, in «Cinema», Roma, 1940.

MECCOLI D.: *A. Blasetti parla dei suoi film*, in «Tempo», Milano, 13 novembre 1941.

MARGADONNA E. G.: *Cinema ieri ed oggi*, Editoriale Domus, Milano, 1932.

PASINETTI F.: *I film di Alessandro Blasetti*, in « Bianco e Nero ».
— *Storia del cinema*, « Bianco e Nero » Editore, Roma, 1939.

PIETRANGELI A.: *Panoramique sur le cinéma italien*, in « La revue du cinéma », Parigi, n. 13, maggio, 1948.

PETROLINI E.: *Io e il film sonoro*, Roma, 1932.

La Revue di cinéma. Numéro spécial (13) *sur le cinema italien*, con scritti di Ricciotto Canudo, Lo Duca, Antonio Pietrangeli, Mario Verdone, Jean George Auriol, Antonio Chiattone, Parigi, 1948.

Il neorealismo italiano (Documentazioni), Quaderni della Mostra di Venezia, 1951.

SADOUL G.: *Histoire d'un art: le cinéma*, Edit. Flammarion, Paris, 1949.

Sequenze, numero speciale dedicato al *Cinema italiano del dopoguerra*, Parma, n. 4, 1949.

TIMMORY F.: *Fabiola*, in « L'Ecran Français », Paris, n. 207, 14 giugno 1949.

TURCONI D.: *Bibliografia*, in « Sequenze », n. 4, Roma, 1949 (« Cinema italiano del dopoguerra »).

VENTURINI F.: *Origini del neoralismo*, in « Bianco e Nero », Roma, n. 2, febbraio 1950 (con una Bibliografia).

VERDONE M.: *Alessandro Blasetti, precursor do realismo no cinema italiano*, 44.a sessao do Clube Portugues de Cinematografia, Porto, 10 luglio 1949.
— *Italian Cinema from Its Beginnings to Today*, in « Hollywood Quarterly » n. 3, University of California, 1951.
— *Del film dialettale*, in « Ferrania », n. 10, Milano, 1950.
— *Fabiola*, « Bianco e Nero », X, n. 3, Roma, 1949.
— *La parte dello scrittore nel cinema italiano. Il contributo di Zavattini*, in « Cinema » n. 8, n. 27, 30 novembre, 1949.
— *Petrolini e il cinema*, in « Sipario » n. 39, Milano, 1949.

ZAVATTINI C.: *Prima Comunione*, in « Cinema », n. 25, Milano, 1949.

Note

L'Arcidiavolo decaduto

Come i ragazzi prodigio divenuti uomini maturi e comuni lasciano in chi ricorda il loro tempo d'oro una profonda malinconia, cosí gli enfants terribles, *quando invecchiano, dànno un senso profondo di noia e di ridicolo.*

Alcuni anni fa, allorché in un'atmosfera letteraria di conformismo Luigi Russo andava contro corrente e manteneva (sino a un certo punto!) tra le mitologie del contenutismo fascista e le deviazioni del formalismo crociano una sua linea critica, riflettente una personalità estrosa e ribelle ma fondata infine su certo solido buon senso umanistico, allora per molti di noi giovanissimi studenti il professore dell'Ateneo pisano era una specie di enfant terrible *della critica letteraria del primo trentennio del secolo.*

Gli si passavano — in nome del suo anticonformismo — certe forzature tendenziose a una corretta impostazione critica e noi che avevamo il piacere di manifestare il nostro dissenso sulla sua interpretazione anticattolica di Verga (1) *lo facemmo tuttavia con lievità e rispetto.*

Ma, a lungo andare, gli anni dovrebbero portar tutti — anche gli anticlericali — alla meditazione e al raccoglimento; il Russo invece è rimasto tal quale, e con tanta uggiosa monotonia, che il suo anticonformismo ad oltranza è finito con il diventare il piú occluso dei conformismi, sí che egli non riesce piú a guardare con serenità al difuori del suo angolo visuale e sta a compiacersi — come un impenitente Narciso — dinnanzi allo specchio delle sue boutades *e delle sue stroncature.*

Ciò ha avuto soprattutto due conseguenze: la prima, che maestri a cui si ispirava lo hanno trattato spesso — come il Croce — con severa durezza, la seconda, che ha trovato discepoli interessati nelle file comuniste, lui, l'intollerante, il liberalissimo, il fustigatore delle tirannidi.

Certi fenomeni di senescenza, che sembravano con la riapparizione del Nitti meschino retaggio del mondo politico, sono purtroppo comuni anche nel mondo della cultura.

(1) v. *Frontespizio,* 1935.

Umane vicende le spiegano: quando si perdono posizioni di privilegio o non si è piú al centro dell'universo, si fa presto a confondere il risentimento e l'invidia con la passione per la democrazia e il culto della libertà.

Ma tutto ciò diventa ancora piú grave quando gli ex enfants terribles *si occupano — trascinati dall'amok del loro anticlericalismo — di cose che non sanno, di problemi e di persone di cui hanno informazioni probabilmente indirette e non certo disinteressate.*

Chi avrebbe mai pensato che il Russo si dovesse occupare di cinema?!

Eppure sarà il suo vecchio gusto di imbracciare a ogni pié sospinto la lancia di Orlando, laddove sente odor di... clericalismo, o per far piacere ad altra gente che di lui si serve sulle colonne dei giornali di sinistra, cert'è che il prof. Russo è venuto tra gli altri ad affrontare tale argomento (2).

E se ne occupa per lamentare che « nel settore della cultura cinematografica, la cui importanza ormai non sfugge a nessuno, gli incompetenti benemeriti del partito democristiano stanno sistematicamente distruggendo tutti gli organismi o riducendoli (sic!) a ridicoli strumenti di propaganda parrocchiale ».

Sarebbe un facile artificio polemico domandare allo storico Luigi Russo quale competenza avessero nei lontani anni in cui Mussolini si accorse che « il cinema era l'arma piú forte » i suoi amici « benemeriti del partito fascista », ma a noi basta richiamare il direttore di « Belfagor » al dovere di informarsi, prima di trinciare generici e sciocchi giudizi.

Agli inizi del 1948 *l'Istituto Luce era un ammasso di ferraglia, il Centro Sperimentale rimuoveva i primi passi dopo la parentesi bellica, la Cineteca Scolastica esisteva sulla carta, la Mostra di Venezia riprendeva appena le sue tradizioni, il Film Club non esisteva, gli scambi con l'estero erano quasi nulli.*

Può in buona fede esser contestato che in questi quattro anni i sopraddetti organismi abbiano normalizzato la loro attività? Sí che il « Luce » ha oggi uno dei migliori stabilimenti di sviluppo e stampa d'Europa e la sua attività documentaristica — ancor prima che la legge di ricostruzione venga approvata dalla Camera — è già notevole e indicativa, che il Centro è mèta di giovani e di studiosi italiani e stranieri, che la Cineteca Scolastica ha già diffuso i primi cortometraggi e sta creando gli impianti da proiezione necessari in tutte le scuole dello Stato, che « Venezia » è piú che mai il punto d'incontro e il trampolino di lancio di tutto ciò che di meglio si va facendo nel campo cinematografico internazionale?

Domande puramente rettoriche le nostre, perché rivolte a gente

(2) v. *Belfagor* - Rassegna di varia umanità - n. 3, 1952.

prevenuta che s'interessa del cinema solo per imbastirvi sopra colossali montature di sopraffazioni politiche e per rigurgitarvi il loro anticlericalismo, altezzoso e anacronistico.

Vorremmo soltanto avvertire il Russo che prima di scrivere che al Centro Sperimentale si sperperano «decine e decine di milioni in dilettanteschi passatempi, che allontanano sempre di piú dall'Istituto i giovani italiani e stranieri illusi di apprendervi qualcosa» era bene che egli si informasse.

Il lavoro cinematografico resta — almeno finché le emulsioni resistono — a chiaro documento dell'opera compiuta, come restano i saggi, i compiti, i disegni, le sceneggiature che fatica di maestri e amore di discepoli hanno realizzato. Di ciò né il Russo né forse i suoi suggeritori sanno nulla.

Il Russo non sa nemmeno dove stia il Centro, il Luce e quali siano i loro compiti. Il Russo forse non va neanche al cinematografo, come tanti della sua generazione che imbastiscono sul cinema polemiche ed estetiche per sentito dire.

Possiamo dinnanzi a tanta ignoranza e presunzione disilluderlo con alcuni dati.

Quattrocento giovani hanno partecipato ai concorsi di ammissione al Centro Sperimentale di Cinematografia per l'anno accademico 1951-52, *il doppio quasi dell'immediato dopoguerra: gli stranieri, che nel* 1947-48 *non frequentavano il Centro e nel* 1948-49 *erano in numero di otto, nell'anno in corso hanno raggiunto il numero di* 20, *e si può affermare che tra essi siano rappresentate tutte le nazioni, che hanno scambi culturali con l'Italia.*

Esistono in atto per accordi tra i governi interessati borse di studio presso il Centro per allievi indiani, giapponesi, francesi, olandesi e brasiliani, mentre gli stranieri che a loro spese compiono il biennio al Centro aumentano di anno in anno e non trovano spesso, per ragioni di organizzazione didattica, possibilità di essere accolti.

Non mette conto però continuare a sbugiardare il Russo, anche perché non ci appare di buon gusto, quando si occupa un incarico, di mettere in luce le proprie realizzazioni, quasi a mostrarne i meriti rispetto a quelle compiute da altri.

Ci sembra però che tale sentimento dovrebbe essere in ogni modo reciproco.

Quanto a «Bianco e Nero» che sarebbe una specie di «bollettino parrocchiale a uso degli iscritti all'Azione Cattolica» i quaderni — che il Russo non avrà neanche letti — usciti sotto la nostra direzione sono lí a testimoniarne l'orientamento e l'impegno, che è tutt'altro che propagandistico, anche se gran parte dei suoi collaboratori non ha motivo di rinnegare né la propria educazione spirituale né le parrocchie cosí come il Russo e i suoi amici non rinnegano la filosofia idealistica, le logge massoniche e le cellule di quartiere.

Nessun lettore è venuto meno a «Bianco e Nero» in questi ul-

timi mesi e agli antichi — se i bollettini di vendita hanno un significato — altri se ne sono aggiunti.

La rivista è rimasta aperta ai vecchi collaboratori, che gradivano continuare a far parte della famiglia di « Bianco e Nero » e molti hanno continuato infatti a prestare la loro preziosa opera.

Ed è veramente strano che il Russo citi per ricordare le glorie del « Bianco e Nero » di altri tempi Ragghianti, che ci ha promesso — sin dall'inizio della nuova serie — la sua ambita collaborazione, del quale abbiamo pubblicato la testimonianza di elevata attività del CIDALC per le Arti figurative da lui diretto (3) *e la cui recente opera* (4) *è stata da noi recensita, sia pur dissentendo in alcuni punti, con il rispetto che nei nostri ambienti si ha per coloro che — anche di idee diverse — lavorano concretamente senza inutili faziosità.*

* * *

*Dobbiamo chiedere ora venia agli amici di « Bianco e Nero » per esserci tanto occupati di un uomo che è ormai piú noto ai lettori dell'*Unità *che agli studiosi di letteratura o di cinema, ma la stupida nota — insulsamente diffamatrice — meritava una risposta, anche per segnalare la parte da cui provengono i sistematici tentativi di avvelenamento politico della vita cinematografica italiana.*

E' uno spettacolo veramente miserevole assistere alla continua volontà di distorcere a scopi di propaganda comunista o paracomunista ogni manifestazione, qualunque gesto, qualsiasi attività.

E non è soltanto per quanto riguarda l'attività degli organi culturali: viene sugli schermi Due soldi di speranza *e i giornali comunisti su cui scrive il Russo lo considerano un atto di ostilità... verso Andreotti, si fanno delle riserve a* Umberto D. *e scappa fuori la reazione, la riforma agraria, il latifondismo, l'imperialismo e altre storielle del genere.*

E' serio tutto ciò? E' opera di cultura?

Ne dubitiamo fortemente.

Rimane il fatto che l'Italia ha espresso in questi ultimi anni — democraticamente — una sua classe dirigente, che ha cercato la collaborazione di tutti gli uomini di buona volontà.

Se gli anticlericali incalliti, i seguaci degli orientamenti di Mosca in linguistica, cinema, arti figurative, etc., e gli eventuali scontenti per sistema o per invidia o per altri meno ideologici motivi preferiscono la lotta, la facciano pure.

Raschia, raschia sotto la pàtina della democrazia progressista c'è per molti il segreto rimpianto di quando i professori universitari si nominavano in casa Bottai o in casa Gentile e si faceva la fronda

(3) v. *Bianco e Nero* n. 2 pag. 92.

(4) v. *Cinema arte figurativa* - Einaudi 1952 - recensione di Nino Ghelli in « Bianco e Nero » n. 4, 1952.

al regime sotto le ali protettrici del giovane ministro o addirittura di Vittorio Mussolini.

Piú comoda allora la vita per certi cosiddetti uomini di cultura che non adesso.

Ma non è colpa nostra se i tempi sono mutati. E' semmai colpa della tramontata classe dirigente, della quale fecero parte il prof. Russo e molti suoi colleghi ed amici.

Egli minaccia: « Giorno verrà... » ma le sue escandescenze di vecchio arcidiavolo muovono a penoso sorriso.

Qualunque giorno dovesse venire, noi sapremo sempre perdere con maggiore umiltà e dignità di quanto non abbiano saputo fare gli uomini della razza di Luigi Russo.

G. S.

Lo stile nel cinema

« Cosa intendete per stile, nel cinema? » mi ha detto X l'altro giorno. « Ci sono buoni film e cattivi film, film che procurano denaro e film che non lo procurano. Sono anche disposto ad ammettere che alcuni buoni film non procurano denaro e che invece ce ne siano dei cattivi che lo procurano. Non ebbero forse un proprio stile Gone With the Wind, Samson and Dalilah, Teresa, The Red Badge of Courage? *Anche* Quo Vadis *ha un proprio stile. Ogni cosa è creata con un particolare stile ».*

X è un cinico. Egli intende convenire con voi in ogni cosa per provare che nessuna sorpresa esiste. Non c'è da contraddirlo se lo stile, nel cinema, sia piú raro di quello che egli pensa. Del resto, la creazione di qualsiasi lavoro implica che esso sia stato fatto in un certo stile. Come sarebbe diversamente? Se dovessi tentare di fargli comprendere che il vero processo della creazione in un dato mezzo impone al creatore uno stile di esecuzione con cui incominciare, ispirato dalle regole basilari di quel mezzo, egli risponderebbe: e allora? *Al quale argomento io pazientemente replicherei che per la maggior parte dei creatori questo impulso iniziale è sufficiente, e che, essi, allora, escogitano in un modo o in un altro le variazioni su un dato tema, raggiungendo la maggior parte degli effetti ottenibili in quel mezzo ad un maggiore o minor grado (e ciò dipende dal virtuosismo del creatore). « Allora? » egli ripeterebbe con pazienza, controbattendomi « Che cosa intendete per stile? » « Sé stesso » io replicherei. « Che cosa? » egli chiederebbe incredulo, drizzando la testa, come se sospettasse che io lo canzonassi. « Imporre* sé stesso *con una data opera » rispondo.*

« Ogni artista impone sé stesso nel proprio lavoro ».

Getto uno sguardo di rimprovero al mio amico. « Non sé stesso ma gli altri, il pubblico, quelli che un giorno vedranno o leggeranno o ascolteranno questo suo lavoro ».

« Volete dire l'artista che giunge ad un compromesso col suo pubblico? Il quale dà ad esso precisamente ciò che egli pensa che desideri? Ma non è quella la ragion d'essere *del cinema? Chi pensa che esso esiste per qualche altra ragione che non sia quella di fare tanto piú denaro quanto sia possibile? ».*

« Non si può dire di tutte le arti? Non avrebbero preferito Mozart e Schubert non *morire di fame? »*

Pretendete che io non sappia ciò che voglio dire. Il cinema è in primo luogo un affare e soltanto in secondo luogo, evidentemente, un'arte. Con poche eccezioni che appena contano, nessuno si accinge a fare un film che piaccia prima di ogni altro a sé stesso. Deve piacere principalmente ai suoi finanziatori — chiunque sia che fornisca il denaro. Voi sapete molto bene che l'organizzazione meccanica della produzione di un film è tale che pochissimi registi possono finanziare i loro film. E chi è il finanziatore? Egli è il potenziale pubblico di quel film impersonato in un essere ».

« Entro i limiti impostigli è ancora possibile per il regista far valere la propria personalità nel suo lavoro. Naturalmente, deve avere « una personalità » da imporre.

« Ognuno ha una personalità ».

« No... è curioso, no. Le personalità di molti popoli si conformano a quelle di altri popoli. Essi non sono coscienti della propria personalità come tale, né desidererebbero una qualche speciale individualità che vorrebbe essere non-*conformità, che* non *« tenga il passo con quella dei vari Johns » essendo insolita, considerata con disprezzo, quasi come un carattere sospettoso e discutibile, e non quasi cosí comodo e confortevole come la vita nella* réclame *delle riviste cui essi aspirano. Questo è il grande dramma americano ».*

« Americano? »

« Quasi universale, io direi, ma particolarmente americano ».

« Quale è quel regista di fama che non ha un suo proprio stile, accettando per un momento, ma soltanto per un momento, quanto tu affermi? Vediamo De Mille, ad esempio. Nessuno ha piú successo di lui ».

« Infatti! Non avrebbe potuto De Mille aver firmato il Quo Vadis? *E se è cosí, perché Le Roy non fu fatto apparire come regista di* Samson and Dalilah? *Cosa c'era di caratteristico di Mervyn Le Roy nel* Quo Vadis? *e non di De Mille? E se si può soltanto riconoscere De Mille dalle migliaia di generici, e dai film biblici e storici, cosa ci dimostra? Cosa c'entra con lo stile? Lubitsch fece anche film con migliaia di generici su argomenti storici* (Passion, Deception, Loves of Pharoah, *etc.) ma non ci fu nessuno tra i suoi contemporanei il quale, pur facendo film storici, si sarebbe potuto far apparire come regista dei suoi film. Ma quando egli venne in America, si astenne dalle parate storiche spettacolari per la commedia d'ambiente familiare, per provare che egli era abbastanza sicuro di sé per fare qualsiasi cosa: spetta-*

colo, commedia, dramma, satira, opera musicale etc. Ciò avvenne perché egli possedeva una propria personalità da imporre, in altre parole uno stile — uno stile dal quale il suo lavoro potesse essere riconosciuto e che fu, come sapete, l'effettiva ragione della sua distinzione. Ed egli incontrò tanto successo quanto De Mille. Mettete De Mille alle prese con una intima commedia domestica, tanto per cambiare, e lasciateci considerare lo stile che ne viene ».

« Molto dipende dalla sceneggiatura. Anche Lubitsch dipendeva dalla sceneggiatura ».

« Certamente. Molto dipende anche dal copione che il regista sceglie, dalla sua collaborazione con lo scrittore, e questo è il piú importante dai suoi commenti alla sceneggiatura. Quello che spesso è improvvisazione, non appare nella sceneggiatura. Paragonate la sceneggiatura di Manuel Komroff per The Scarlet Empress *con il film ricavatovi da von Sternberg e vedete il profondo abisso vertiginosamente superato dal regista unicamente attraverso l'imposizione della propria personalità al film. Dite quello che volete del film* The Scarlet Empress *(Pabst lo chiamava il film piú affascinante dal lato visivo che avesse mai visto) ma dovete ammettere che c'è qualcosa da dire per l'uso espressionistico della macchina da presa in tale film; cosí come c'è molto da dire contro l'atteggiamento di De Mille e di Mervyn Le Roy verso la « camera » che in* Samson and Dalilah *e in* Quo Vadis? *è uno strumento di registrazione (come il macchinario usato per la registrazione della musica nei fonografi) piuttosto che uno strumento creativo. E non c'è da meravigliarsi. Ci fu invariabilmente molta gente che di fronte alla « camera » fu presa dall'idea che il dovere del regista non fosse quello di un artista creativo, ma minore del vigile del traffico ».*

« L'essere faceto non rafforza il vostro argomento. De Mille è un grande allestitore, egli fa ciò che decide di fare e niente altro. E quello che egli fa, lo fa bene, in modo superlativo, come è evidente dal successo di cassetta ottenuto dal suo lavoro. Ciò vale anche per Le Roy e Fleming, che fece Gone With the Wind, *e per tutti gli altri, sia che possiate riconoscere o no il loro stile. E chi se ne preoccupa? Il pubblico non se ne preoccupa. I meriti di un film, tranne che per le « stelle », esistono principalmente per motivi interni, cosicché ciascuno, nell'ambito della produzione, sa chi può essere considerato responsabile, il che favorisce quelli che lavorano nell'industria del cinema, e può interessare una piccola parte di quelle strane oche che prendono sul serio i film che vedono. Quanti nomi di registi sono spiccatamente mostrati nella pubblicità dei film? Capra, Ford, De Mille, Chaplin... Di solito sono cosí presentati: « Dal regista che vi ha dato ecc. » o in tale sdolcinata forma: « Vi è piaciuto* Did She Fall? *Vi piacerà* Was She Pushed ». *Ad ogni modo, lasciatemi ritenere che* The Scarlet Empress *fu un fiasco dal lato finanziario ».*

« E' possibile, ma non è una buona prova. The Blue Angel,

Underworld, Marocco *e* Shanghai Express, *tutti fatti da Von Sternberg e tutti con uno stesso stile molto personale, furono film ben indovinati. In verità, talvolta film veramente brutti cadono, credetelo o no, come* Arch of Triumph, *malgrado la presenza nel* cast *di Charles Boyer e Ingrid Bergman. Ma noi stiamo allontanandoci dal nostro punto di partenza che ha un parallelo con qualcosa anche piú grave che sta accadendo oggi a Hollywood. Non soltanto i produttori non vogliono artisti che creino, i quali siano individualisti con un proprio stile (e tale è la ragione della grandissima mancanza di stile tra la maggior parte dei film da essi prodotti)* ma essi esigono collaboratori in uniforme (*privi di qualsiasi capacità creativa*); *essi non debbono avere alcuna opinione, specialmente politica, per non dire morale, ma essere solo competenti mestieranti i quali possano prendere il copione loro dato (non quello che essi scelgono) e seguirlo scrupolosamente, senza deviazione, portando il film al disotto del preventivo tanto per quel che riguarda il denaro che il tempo.*

« Allora essi hanno raggiunto lo scopo. Spesso qualcuno è chiamato a tagliare e a terminare il film, quindi a preparare il suo finale — e talvolta avviene pure che debba di nuovo riprenderci parte, di solito con la scusa che il film è « troppo artistico » o « non abbastanza di cassetta », o per altra ragione. Soltanto nel cinema e, quindi, solo in America, si dimostra un piccolo riguardo per l'integrità artistica dell'attore. Ogni azione è razionalizzata secondo i termini del successo commerciale, e la protezione degli investimenti. Se i produttori avessero invariabilmente ragione delle loro azioni anche misurando l'incasso con il loro metro, uno potrebbe capirli e perdonarli. Tuttavia noi vediamo soprattutto come cadono film che abbiano tutto il necessario per assicurare *il successo. Tre registi lavorarono in* Vendetta, *eppure cadde.* Conquest *che costò tre milioni di dollari ed aveva quali protagonisti Boyer e la Garbo, del pari cadde. Victor Fleming, che trionfò con* Gone With the Wind *ebbe un completo fallimento in* Joan of Arc, *con Ingrid Bergman e José Ferrer.* Macao, *che poteva essere un altro* Shanghai Express *se la RKO avesse lasciato solo nel lavoro con Sternberg (come credo certamente non fece) è un altro pasticcio con Mitchum e la Russell che non aggiungerà niente al prestigio della casa produttrice e molto poco alle sue casse quando poteva avere un successo artistico e commerciale enorme. Questo è quello che io penso. Per un produttore sorridere sardonicamente e parlargli di « stile » non è sempre la piú saggia reazione, anche dal* suo *« punto di vista ».* The Merry Widow *di von Stroheim che costò sotto i* 500.000 *dollari, ne fece guadagnare alla Metro piú di* 4.500.000 *e questo per merito di uno dei maggiori stilisti! La nuova* The Merry Widow *della Metro, riuscí, a paragone dell'altra, cosí bene, che diede alla Metro il prestigio della precedente versione. Che cosa era l'Universal prima che Stroheim la affermasse nel mondo col suo* Foolies Wives? *Che cosa fece diventare Marlene*

Dietrich una grande stella se non il suo servire fedelmente allo stile pieno di fascino ed obliquo di von Sternberg in quella mezza dozzina di memorabili film che egli fece con lei? Osservate quanto a lungo durarono Chaplin, Griffith, Vidor, Lubitsch, Ford, Capra, Sternberg, Lang, Mamoulian e gli altri di quella nobile compagnia, i cui componenti furono ciascuno uno stilista. Certamente De Mille ha un record di successi tanto grande quanto ciascuno di costoro, come ne hanno senza dubbio Clarence Brown, Frank Borzage e alcuni altri. Ma, con l'eccezione di De Mille, il quale appartiene in realtà a una classe a sé per molte ragioni — li mettereste insieme al primo gruppo?

« Lo stile é un qualcosa di vivido e di vivente che conduce alla popolarità, non qualcosa che si ferma sulla strada di un lavoro che è divenuto popolare. Che cosa fecero di popolare Hemingway, Paul Morand, Picasso, Matisse, Debussy, Ravel, Cocteau, Diaghilev, Stravinsky, Disney, René Clair, Hitchcock, Douglas Fairbanks, Raimu, ecc. se non il creare uno stile altamente individuale? Come può Hollywood permettersi di ignorare questo anche da un punto di vista affaristico e considerare solo il lato estetico di un film? Il fatto è che la maggior parte dei film americani, con poche eccezioni, non hanno uno stile completamente proprio, essi differiscono soltanto nei loro copioni — uno riguarda Zapata, un altro un ninfomaniaco di New Orleans o Cyrano di Bergerac o i reclusi nelle prigioni o i pirati o gli indiani o tutto quello che volete. Ma tutti sembrano essere dello stesso regista, fornito di una capacità derivatagli dalla sua professione, anche se priva di virtuosità. Qualunque merito essi abbiano è dovuto o al valore del copione o al talento degli artisti.

« Non molto tempo fa, Irving Pichel fece un articolo in The Quarterly of Film and Television *deplorando la scomparsa di qualsiasi valente regista da Hollywood. Lo « stile » è semplicemente un altro modo di dire la stessa cosa.*

« Sotto questo rapporto sono diventato anche cinico e non mi sorprende niente piú. Sono divertito da The African Queen *e da* The Quiet Man *ma non ne sono sorpreso. Il fascino della scoperta in maggior parte si è spenta su coloro che fanno del cinematografo. Per ogni* Sunset Boulevard *ce ne sono una dozzina di altra qualità. Per ogni tratto di film come la seconda metà di* Artists and Sin *di Ben Hecht, insieme a scherzi esilaranti vi sono fatue farse senza fine, e soltanto la memoria di Sturges vale a consolare qualcuno, lo Sturges di* Sullivan's Travels, *di* The Great MacGinty, *e di* The Lady Eve. *Dove sta il Capra di* Mr. Smith Goes to Washington *o anche di* Mr. Deeds Goes to Town *e di* It Happened one Night? *Dove sta il Lang di* Fury? *che cosa è avvenuto a Mal St Clair? »*

Per qualche tempo il mio interlocutore si è profondamente addormentato. Quando si è annoiato perché l'ho esasperato o con le mie ingenuità o con futili ragionamenti, quali sono stati quelli fatti, si

è addormentato in piedi di fronte a me. Cosí per alcuni capoversi, caro lettore, queste osservazioni sono state indirizzate a te. La qual cosa avviava il discorso alla maniera di un dialogo socratico o di un monologo. Ma da un lato è ingiusto, perché ti ho privato delle sue sprezzanti repliche.

A parlar cosí tu mi accuserai di « aver cambiato le carte in tavola » su questo argomento. Io spero, tuttavia, poiché le mie intenzioni furono del tutto oneste, di invogliare e stimolare chi fa del cinema (per corollario specialmente mi rivolgo ai produttori) e chi lo va a vedere.

Herman G. Weinberg

Poesia di " Ombre Rosse „

Di Ombre rosse (Stagecoach) *la critica piú acuta ha cercato di mettere in luce la viva umanità, procedendo a profili ed interpretazioni psicologiche dei singoli personaggi: e di Ringo s'è posta in risalto la figura di uomo franco, istintivo, libero da pregiudizi, dalla tempra schietta a leale; di Dallas l'indole fondamentalmente buona ed il sopravvivere in lei dei sentimenti e degli affetti piú nobili, pure dopo una vita disordinata e tumultuosa; del dottor Boone l'umanità incontrollata, ma genuina, che immediatamente desta le simpatie; di Lucia Mallory la profonda, connaturata signorilità. Queste ed altre ricostruzioni psicologiche hanno un loro valore e segnano un indiscutibile progresso rispetto alle astratte considerazioni di coloro per i quali, dato il loro irriducibile attaccamento alle classificazioni per ''generi'',* Ombre rosse *è soltanto il modello insuperato di film* western, *anzi, di* western *psicologico. Nei confronti di questa pseudocritica, dunque, gli sforzi di chi ha cercato d'interpretare la fertile umanità della creature fordiane acquistano un notevole significato; ma il loro lavoro va considerato come una introduzione alla critica, non come la critica stessa. Per conoscere un'opera d'arte, e quindi porre i suoi limiti, occorre penetrarla in tutta la complessità del mondo spirituale che in essa si svolge e rivela, ripercorrere idealmente il cammino del suo autore, vedere attraverso quali stadi sia maturata quella concezione del mondo di cui i personaggi sono una ipostasi concreta.*

Ringo, Dallas, Boone, Lucia Mallory, Hatfield, Gatewood, il ''reverendo'', sono i diversi volti di una sola umanità, quale cioè si presenta in un mondo non ancora formato ed in cui riaffiora a volte la legge dell'uomo ch'è lupo al suo simile. ''Noi siamo rappresentanti dei piú diversi tipi sociali'', dice il dottore, allorché invita gli altri a brindare con lui; ma dalla molteplicità delle loro condizioni nasce una visione unica della realtà. Nel loro mondo, dapprima regnano l'incomprensione, il timore, il disprezzo, l'aristocratico riserbo, l'esclusivo amore di sé: non vi è posto ad una corrispondenza di simpatie, d'affetti, tutto può svolgersi soltanto in quell'atmosfera di freddo

distacco, a volte acerbo, a volte offensivo. Ma accade poi che una forza superiore sembri placare gli animi, renderli aperti ai rapporti umani, fare comprendere il significato amoroso della vita. Cosa sia questa necessità di accostamenti, che ad un certo momento s'impadronisce dei personaggi, non è ben chiaro: ma in parte identificabile con quel ''destino'' romantico che affianca gli uomini in quasi tutte le opere fordiane. Qui però, per il maggiore impegno psicologico, l'accostamento non appare cosí voluto o meccanico come altrove, ma trova la sua giustificazione. Dallas si accosta a Lucia Mallory per motivi etici, perché in entrambe, sia pure in forme diverse, vive l'amore per ciò ch'è nuovo, per ciò ch'è puro, per l'esistenza stessa nella sua perpetua vicissitudine creativa: Dallas sogna giorni lieti ed una nuova vita accanto al suo Ringo, Lucia a tutto si sottopone pur di poter riabbracciare il suo uomo— e di fronte alla bambina entrambe rimangono trepidanti e commosse, accomunandole, al di là di ogni considerazione sociale o moralistica, la potente molla dell'istinto materno. Dallas e Ringo, invece, sono attratti dal coincidere dei loro animi, delle loro indoli: in entrambi v'è una dura esperienza di vita. A Ringo hanno assassinato il padre ed il fratello, e dalla vendetta egli ha votato la sua giovinezza; e Dallas è rimasta unica superstite di un massacro, immediatezza e sincerità di sentimenti, uno sguardo malinconico sulle cose umane. D'altronde, questi accostamenti appaiono elevati ad una sfera piú nobile, nelle parole del commesso viaggiatore: ''cerchiamo di aver un po' di carità l'uno verso l'altro''. Ma la simpatia umana non basta. Quando avvenimenti superiori sovrastano i personaggi, insorge consolatrice la fiducia in Dio: Lucia Mallory, allorché gli indiani assalgono la diligenza, prega; e Dallas, terribilmente inquieta sulla sorte di Ringo che non è riuscita a trattenere dalla vendetta, guarda il cielo muta, quasi ad implorarne il soccorso.

In questi tre momenti incomprensione, simpatia umana, fiducia in Dio, si svolge la concezione di Ford. E di essa si possono dare varie interpretazioni, a seconda dei problemi che si pongano. Ma artisticamente il momento positivo è il primo, quello del disprezzo: allorché i personaggi hanno trovato la loro armonia, quando il mondo fordiano s'è pacificato, essa diventa prosa. La sua poesia, il suo valore lirico ed epico, sta invece in quei contrasti di passioni, in quegli scontri di sentimenti, in quella suggestiva visione di un'umanità disviata e sofferente per gli ostacoli ch'essa stessa si crea: ed il motivo piú genuino vi appare quello dell'ansia e della solitudine, dell'amore e del dolore, del pentimento e del riscatto. Ora, questo mondo di Ford, vive non soltanto in Ombre rosse, *ma anche in altre tra le sue opere migliori; solo che là è avviluppato da forme di racconto esteriori, da compiacimenti romanzeschi e tradizionali. Qui, invece, sotto le apparenze del* western, *abbiamo un mondo interiore e lirico e soggettivo. Ci senti un'anima che soffre per le disarmonie della vita, che anela ad una sincera moralità, che ricerca la natura come fonte del benessere. Questa idea del ritorno alla natura — espressa*

da Ringo allorché offre a Dallas di portarla nella sua casetta in mezzo ai boschi, ove un uomo e una donna possono vivere felici — è una costante della cinematografia del tempo. L'uomo non può vivere contento in mezzo alla società: deve fuggire, cercarsi un rifugio, rompere il contratto sociale. Questo mito arcadico trionfò nella concezione del poeta che andava a cercarsi la pace tra i relitti di un mondo perduto, i fossili della "foresta pietrificata"; od in quella del secondo del "Bounty", che, ribellandosi alle leggi della marineria, volgeva la sua nave verso isole felici, dove lo attendevano gli amplessi di una bella canaca. Ed anche Gypo Nolan, ne Il traditore, *crede di poter raggiungere nella fuga la felicità. Il mondo di Ford ammette questo ritorno in seno alla natura, che dovrebbe coincidere col termine dei crucci e delle miserie umane. Figlio del suo tempo, il poeta accetta i miti hollywoodiani: ma li sente con assoluta sincerità. In Ford trovi tutte le esigenze di una spiritualità romantica, assetata di fede, di amore, d'infinito, di Dio. Lo spirito di questo mondo dal personaggio si allarga all'ambiente: ed hai allora quel diffuso senso epico che anima il paesaggio fordiano. E' dappertutto hai quel senso di intimo travaglio, di pena, di solitudine, hai l'impressione di un vivo mondo interiore, hai la eco dei sentimenti, delle aspirazioni, delle delusioni di un poeta.*

Ombre rosse *è dunque un capolavoro, il capolavoro di Ford rispetto alle altre opere, perché, mentre in quelle l'esteriorità dell'intreccio e certe concessioni al gusto dell'epoca infrenano ed asserviscono la poesia anche se viva e diffusa (come in* The Informer), *qui l'unità e l'equilibrio del mondo fordiano sono pienamente raggiunti. Si potranno lamentare talune manchevolezze: l'inizio, ad esempio, con quei cavalieri che corrono ad annunciare il pericolo imminente di Geronimo, notevole per contenuto emotivo, non può certo dirsi una bella pagina di poesia; ed a taluno rincrescerà l'episodio dell'indiana, che, pur dandoci un aspetto di quel mondo fondato sull'istinto e sull'imprevisto, non ha una compiutezza tale da reggere il confronto col resto; e la lotta di Ringo con i suoi avversari può apparire del tutto marginale ed inopportuna, quantunque valga a dare un colore ancor piú vivo alla poetica figura di Dallas. Rilievi se ne possono fare; ma non incrinano la profonda unità dell'opera, in cui nulla è concesso intenzionalmente alla banalità ed al cattivo gusto hollywoodiani, ed il rigore artistico è vigile e costante. I rapporti tra Ringo e Dallas, la parte piú suscettibile di deformazioni sgradevoli, son descritti sempre con una verità ed un pudore che nulla hanno a che vedere con Hollywood. Si direbbe che Ford abbia voluto accostarsi alla sensibilità europea che creava in quel tempo, con Carné e Renoir, alcune tra le opere piú significative del cinema francese.*

Dal mondo morale dell'artista siamo giunti a parlare dei suoi personaggi: rifacendo, appunto, il cammino dell'attività creatrice. Chi ha detto che Ford non sa creare figure di donna, non ha pensato a Dallas. E' questa una delle figure piú perfette ch'egli abbia dise-

gnato. Di lei abbiamo sempre dinanzi due immagini: una esterna ed una interna, una fisica ed una morale. Dapprima vediamo i suoi atti, un gesto, un sorriso, una espressione di cruccio, poi qualcosa che dà un significato morale. Dall'alternarsi di queste note fisiche e spirituali, scaturisce il ritratto. Fin dal suo primo apparire, Dallas è un personaggio reale: con quel viso grazioso ed aperto, i capelli scarmigliati, quel senso di vita che promana dalla sua persona. E subito dietro a lei sfilano le grinte dure delle signore della "Legion of Decency": allora la foga di Dallas ci appare anche insofferenza, libertà, orgoglio della propria natura. E la dolce immagine di bellezza, allorché la giovine sorride, sarà dovuta o al sorgere del nuovo sentimento per Ringo o all'affetto per la bambina; come pure quelle ombre che si distendono sul suo volto, allorché insieme all'ignaro innamorato giunge davanti al luogo, rumoroso di musiche e di risate e di lazzi, ov'ella purtroppo trascorre la sua vita, lo colorano d'infinita tristezza. In Dallas e in Ringo quel sentimento di grande pena per le miserie umane, quel motivo di solitudine ch'è fordiano per eccellenza, dànno vita a dei momenti poetici: tali i loro colloqui d'amore, l'attesa di Dallas, il linguaggio dei loro sguardi. E vi sono delle intuizioni psicologiche felicissime: come quando Ringo narra: "Io ero un bravo ragazzo finché non è successo qualcosa che ha turbato la mia esistenza" e Dallas osserva: "Già. Succede sempre qualcosa".

Accanto a Dallas, che unisce le qualità piú elette all'abito del vizio, abbiamo l'angelo, la gentildonna, Lucia Mallory. Anche qui la modesta bellezza della donna, il suo istintivo pudore, la sua finezza coincidono con il ritratto spirituale: la gentile malinconia, il pensiero costantemente rivolto al marito, la delicatezza delle sue azioni. Lucia entra ed esce dal racconto sottovoce, con toni sommessi: nella discrezione, nella profonda femminilità è tutta la sua poesia. La signora è sempre presente in lei, ma ella è sopra tutto e sempre donna nel piú compiuto senso del termine. Accanto a lei anche una figura come quella del giocatore esce nobilitata ed innalzata: non bisogna dimenticare qui, appunto, la relatività delle singole figure di fronte al mondo poetico del loro creatore. Il loro compenetrarsi testimonia l'unità del sentimento onde procedono. Nello svolgersi del mondo fordiano, Lucia vive in Hatfield ed Hatfield in Lucia: e l'una inizialmente prende da lui il disprezzo per gli altri, il distacco aristocratico, e l'altro, pur essendo un uomo da poco, con quel contatto, finisce per assumere una fisionomia nuova, piú umana, piú grande, piú nobile. E le sue ultime parole saranno parole buone, di perdono e di amore.

Il voler vedere nei personaggi fordiani ed anche in certi renoiriani (Marèchal e Rosenthal de La Grande Illusion, *paragonati a Ringo ed al giocatore) degli idoli polemici, può essere cosa utile alla dimostrazione di determinate tesi, ma certo danneggia la critica in quanto le astrae dalla loro unità originaria e ce le dà come tipi della vita, non come fantasmi poetici.*

Figure minori, come Josiah Boone od il ''reverendo'', sono ritratti che non mancano talora di calda umanità; mentre altre, come il vecchio egoista, il tenente, il marito dell'indiana, sono piuttosto retoriche. Il paesaggio è epico ed esprime degli stati d'animo: la luce incerta dell'ora in cui avviene l'attacco degli indiani, le tenebre della catastrofe finale. Il cielo appare qui rappresentazione sensibile del destino che regola le sorti umane: le albe ed i tramonti significano i timori, le speranze di misericordia, lo spasimo di coloro che porta la traballante diligenza. Quell'atmosfera del cielo si ripercuote nell'animo dei personaggi. Ed è motivo ricorrente in Ford: in The Informer *è la nebbia, il cielo plumbeo e ferrigno a determinare l'intesità del dramma; in* Fort Apache *ed in* How was Green My Valley *le donne scrutano il cielo, quasi volessero leggervi un messaggio; in* Hurricane *il presagio di sventura viene a Marawa attraverso un sogno, in cui le appare un cielo tempestoso solcato da fughe di uccelli spaventati. Ed in* Ombre rosse *certe descrizioni religiose di paesaggi tabulari, di cieli che si confondono con le praterie nella grande luce dell'Ovest, sono tra le piú belle pagine del film.*

Pure epica è la parte dell'assalto alla diligenza: ed il Pasinetti felicemente ravvisò la genialità di Ford, l'aver reso attraverso l'espressione del volto di Lucia l'accanito combattimento. Il primo piano qui, come spesso nel film, è riportato alla sua vera funzione, di specchio dei sentimenti, di immagine lirica; a quella poesia di cui parla Balázs.

Raggiunta una cosí alta espressione d'arte, Ford non seppe piú uguagliarla. Diede opere interessanti e talvolta anche poetiche, ma non trovò piú l'equilibrio ed il rigore stilistico di Ombre rosse. *Ed il suo film, anche in un quadro generale del cinema americano successivo, rimase un esempio soltanto. L'insincerità e la retorica, il convenzionale e l'artificioso andavano facendosi sempre piú strada. Mondi soggettivi e lirici non apparivano piú in film che al massimo facevano figura di buona narrativa, di dignitoso artigianato. E la poesia dello schermo, in America, con* Ombre rosse, *cantò il suo lamento funebre.*

Guido Gerosa

Notiziario estero

Cinema turco: dalle origini ad oggi

Sono trascorsi esattamente 38 anni da quando, nel 1914, il rumeno Sigmund Weinberg, promotore del cinema in Turchia, girava il primo film a soggetto che la storia della cinematografia turca ricordi.

Durante tutto questo periodo, pur essendo la Turchia uno dei mercati cinematografici piú attivi del Medio-Oriente, la produzione locale rimase, all'infuori di ogni influenza e contaminazione, quasi costantemente fedele al patrimonio culturale nazionale.

Un panorama degli sforzi continui fatti in questi 38 anni, quale verrà da noi successivamente tracciato, serve a dimostrare come il cinema turco, dopo aver vegetato in misere condizioni, privo di stabilimenti adeguatamente attrezzati, di elementi specializzati, ostacolato dall'inequivocabile disinteresse degli organi governativi, si trovi, ora, in posizione di affrontare il mercato europeo.

Il cinema turco si è fatto da sé, senza l'aiuto o l'assistenza di tecnici stranieri, senza affiancarsi a nessuna scuola o corrente. I suoi uomini si sono accinti a scoprire personalmente le regole d'un linguaggio ed attraverso di esso hanno voluto esprimere le loro aspirazioni, il volto e la storia del loro popolo, gli ideali della loro giovine repubblica.

Per questo tutto il periodo della storia del film turco va inteso come un vero e proprio tirocinio sperimentale: tirocinio dal quale è nato, solo in questi ultimi anni, un vero indirizzo cinematografico.

* * *

La storia delle origini del cinema turco si concretizza in una perenne serie di tentativi infruttuosi ed infelici.

La Turchia accolse presto, e con grande interesse, il cinema. Già nel 1896, per opera del francese Didon, veniva aperta ad Istanbul la prima sala cinematografica, alla quale si affiancarono ben presto anche altre.

Ma è solo nel 1908 che Sigmund Weinberg dà l'avvio ad una vera e propria produzione. A lui si devono i primi filmetti d'attualità, che proiettava assieme alle ultimissime produzioni francesi, nel Cinematografo Pathé da lui fondato.

All'inizio del primo conflitto mondiale, il Ministro della Guerra Enver Pascià creava il Reparto Cinematografico delle Forze Armate, alla cui testa veniva posto l'infaticabile Weinberg. Qui egli gira il primo film a soggetto, *Le Nozze di Himmet Aga,* mera trasposizione cinematografica d'un *vaudeville* allora famoso, interpretato dalla *troupe* del capocomico Arsciak Benliyan.

A questo seguirono altri filmetti: *Il pugile Sabri, Marzuk, Il Bravo, Il Terrore Nero.*

Nel 1916, iniziatasi la guerra balcanica, Weinberg lasciava la Turchia. Ma già il suo apporto, piú di dilettante che di mestierante, si era esaurito. Egli aveva gettato le basi, alquanto malsicure, di un'industria, ed iniziato imperfettamente alcuni elementi, tra cui il primo operatore cinematografico turco Fuat Uzkinay.

Un anno dopo il Reparto Cinematografico delle Forze Armate creava una filiale a carattere prettamente commerciale, con lo scopo di instaurare una produzione continua. Il momento pareva propizio; chiusesi le frontiere, il mercato era rimasto totalmente privo di pellicole sia italiane che francesi, e

sembrava quindi logico che la produzione di film nazionali fosse un'impresa da tentare.

Purtroppo, nel giro di un anno, gli Stabilimenti Cinematografici del Comitato della Difesa Nazionale chiudevano le loro porte. Oltre ad alcune pellicole di attualità, essi avevano prodotto tre film: *La Spia, L'Artiglio* e *La Vicenda di Alemdar.* Quest'ultimo, rimasto incompiuto e poi bruciato, è di un primitivismo e d'una mediocrità senza uguali.

I tentativi infruttuosi ed effimeri si susseguono: mancano i teatri di posa, gli attori, i tecnici, ma una produzione è nata.

E' la volta della Associazione degli Invalidi di Guerra che fonda una nuova società. Gli intenti, questa volta, sembrano piú seri. Ma il difetto di tutta l'organizzazione risiede nella sua troppa attinenza al teatro. Fehim Efendi, uno degli attori piú quotati del periodo, viene promosso regista, l'intero complesso del Teatro di Stato viene mobilitato ed in questo ennesimo « Film d'Art » collabora anche l'operatore Fuat Uzkinay, l'unico ad avere qualche idea su cosa sia e cosa richieda il cinema.

Nel periodo di alcuni mesi si producono cinque film: *La Governante,* una satira della borghesia arricchita ispirata ad un ottimo romanzo di Husseyin Rahmi Gürpinar, *Binnaz* su un soggetto dello scrittore Yusuf Ziya Ortaç, che verrà poi proiettato anche in Inghilterra e negli Stati Uniti, *La Fata di Istanbul, Biçan Efendi,* che doveva dar luogo ad una serie di piccoli film ideati ed interprati dal comico Sadi.

Benché l'accoglienza fatta a questi film sia stata soddisfacente, pure la casa produttrice, per ragioni finanziarie, muore. Dopo le iniziative indette da organismi militari, politici, o pubblici, è la volta degli esercenti. I primi sono i fratelli Kemal e Sakir Seden, proprietari, sin dal 1919, di una prosperosa società d'importazione di film, i quali nel 1922 fondavano la Kemal Film.

Si affianca ad essi l'attore e regista teatrale Ertugrul Muhsin, reduce d'un lungo viaggio di studi in Germania. Egli può considerarsi, a giusto titolo, l'unico vero regista del periodo del muto, ed il suo apporto, benché costantemente legato alla sua formazione scenica, rimane essenziale.

Al cinema seppe portare un'indubbia cultura, un sincero interesse, ed una personalità spesso grandiloquente, ma nuova e decisiva.

I film da lui diretti, anche se formalmente eretici, rivelano il suo desiderio di creare un cinema maturo. Per questo egli scelse di portare sullo schermo opere letterarie impegnative, facendosi aiutare da una schiera di attori del teatro, che egli tentò, e spesso vi riuscí, di dirigere nel mondo da lui giudicato piú confacente alle esigenze della recitazione cinematografica. Infine, mentre nei film precedenti le parti femminili erano interpretate da elementi non mussulmani, egli per primo portò sullo schermo la donna turca.

Per la Kemal Film egli girò *Un dramma d'amore ad Istanbul* su un suo soggetto originale, *Nur Baba,* dal romanzo di Yakup Kadri, ambientato nella setta religiosa dei Bektasci, *La Camicia di Fuoco,* dall'omonimo racconto di Halide Edip Adivar, opera pregna di accesi sentimenti nazionalistici ove si rispecchiavano gli interessi del momento, *Leblebici Horhor Aga,* prima versione cinematografica della famosa opera lirica di Nalyan e Djuhadjan, *La tragedia di Kiz Kule* e *Le false adolescenti,* su un soggetto del giornalista Peyami Safa.

Oltre a questi, Muhsin realizzò due documentari sulla guerra d'Indipendenza: *Verso la Vittoria* e *Indipendenza.*

Ma l'opera piú meritevole della Kemal Film è une serie di 47 cortometraggi di attualità, documenti imperituri delle fasi piú importanti di quella lotta che doveva portare alla nascita della nuova Turchia.

L'iniziativa promettente di questa società veniva, dopo un anno, stroncata di colpo. L'intero stabilimento, situato in un padiglione appartenente ad un ente governativo, veniva requisito. In meno di 48 ore i due fratelli si videro rovinati e costretti a ritirarsi dal campo della produzione.

E' la volta dei fratelli Ipekdji i quali, proprietari in quel periodo di ben sei sale cinematografiche, creano nel 1928 la loro propria società. Nel frattempo sono trascorsi cinque anni durante i quali non è stato girato nessun film.

Anche la prima opera della Ipek Film, girata all'aria aperta tra fondali di tela, si riallaccia al primitivismo degli inizi. Ne è regista incolpevole Ertugrul Muhsin. Ma *Il Corriere di Ankara*, continuando a sfruttare il periodo, ancor vicino, della guerra d'Indipendenza, si rivela un ottimo affare. Ciò spinge i suoi produttori ad affidare a Muhsin un altro film, *I Trafficanti*. Purtroppo, in corso di lavorazione, un incidente automobilistico nel quale trova la morte uno degli attori principali obbliga gli autori ad interrompere il film.

Con quest'opera che, condotta a termine dopo un anno, dovrà poi, siamo agli inizi del film parlato, essere sonorizzata ad Epinay, termina il periodo iniziale della storia del cinema turco.

In poco piú di sedici anni nascono e scompaiono tre società, e dei venti film prodotti non uno si innalza dal livello della piú scialba mediocrità. E frattanto il film parlato s'impianta in tutto il mondo: un nuovo fattore viene ad ostacolare vieppiú lo sviluppo della cinematografia turca.

Nondimeno l'unica casa rimasta ancora in efficienza persevera. I fratelli Ipekdji si fanno i pionieri del film sonoro.

Il loro stabilimento viene attrezzato in maniera modernissima con un macchinario completo fatto appositamente venire dalla Germania.

Già il loro primo film denota un netto progresso. Con *Le Strade di Instabul* (1931) Ertrugrul Muhsin firma una delle sue migliori opere. Ed in questo dramma sordido trova il modo di esplicare tutte le sue doti, raggiungendo una certa finitezza formale.

A questo film, girato in parte in Egitto ed in Grecia, collabora una folta schiera di ottimi attori: l'egiziana Azize Emir, il greco Gavrilides, Bedia Statzer, Talat Artemel, Galip Arcan. Ne è operatore, coadiuvato dal russo Farkas, Cezmi Ar.

Il successo di pubblico e di critica di questo film induce i produttori ad una maggiore attività. In dieci anni vengono girati 20 film e 6 cortometraggi.

In seno alla cinematografia turca di quel periodo, l'apporto della Ipek Film rimane essenziale e gran parte dei film si rivelano come opere d'intenti impegnativi. Ertugrul Muhsin esplica cosí su vasta scala le funzioni congenite di scenarista, regista e, molto spesso, di interprete principale.

Scopo della Ipek Film fu la creazione d'una sistematica produzione nella quale, a opere di ordinaria amministrazione, si affiancarono film di prestigio. Purtroppo le somme investite nella produzione di opere come *Una Nazione si sveglia* (1932), *Se mia moglie m'ingannasse* (1933), *I cercatori di milioni* (1934), *Lebrebici Horhor Aga* (1934) provocarono un periodo di crisi. Cosí fu deciso di girare, per risollevare le sorti pericolanti della società, un certo numero di pellicole di seconda categoria, piú una serie di cortometraggi interpretati dal popolare comico Nascit. Ma nel 1941 vengono prodotte due altre opere spettacolari: *Il bel caffettiere*, una fiaba orientale interpretata dal cantante Munir Nurettin, e *Nasreddin Hodja*, ispirato ad alcuni racconti del celebre filosofo campagnolo.

Dopo questi due ultimi film, la Ipek Film si ritira dal campo della produzione fino al 1946. Ma l'esempio fa scuola: nel 1938 si aprono gli stabilimenti della Hallil Kamil Film che produranno, per opera di due giovani registi, alcuni film di dignitosa fattura.

Ivi Sadam Kamil e Faruk Genç realizzano, il primo, *Tredici Eroi*, il secondo, *La Pietra*, da un romanzo di Resciat Nuri Guntekin, *Kivircik Pascià*, satira degli ultimi potentati ottomani e *Il prode Alí*.

Nei primi anni della seconda guerra mondiale si creano altre società: il regista Faruc Genç fonda la Istanbul Film ove gira alcune delle sue tipiche vicende paesane, tra cui *Nostalgia* e *L'innocente*.

Alla Ses Film, Talat Artemel, dopo una lunga carriera teatrale, gira *Hurriyet Apartimani*, gustosa rievocazione della Istanbul del principio del secolo, e Baha Gelenbevi inizia un'ineguale carriera con *La figlia del mare*, che si vale di alcune scene girate su un motopeschereccio.

Ma il 1946 è l'annata decisiva del cinema turco. Sotto le pressioni della Associazione dei Produttori Cinematografici la tassa governativa sugli incassi viene portata, per i film di produzione locale, dal 70 al 25%.

Si creano, cosí, quasi dal nulla, nuove società di produzione; si attrezzano nuovi teatri di posa. Il cinema attira a sé nuovi volti, nuovi registi, tutti giovani, spesso impreparati, ma che gli arrecano un contributo sincero.

Non si concluda, con ciò, che la riforma è già fatta. Una buona maggioranza di produttori colgono l'occasione per buttare sul mercato un numero crescente di pellicole indecorose: polpettoni storici girati in aperta campagna con qualche decina di generici goffamente mascherati, commedie insulse e volgari, drammi foschi. Ma, gradualmente, l' aumento della produzione reca anche un notevole aumento del livello qualitativo delle opere.

La media annua dei film prodotti raggiunge cifre inattese: dodici film nella stagione 1946-47, piú d'una trentina tra il 1948 e il 1950, e ben 40 film presentati durante la stagione in corso.

Al giorno d'oggi l'industria cinematografica turca possiede 6 teatri di posa ottimamente attrezzati, di cui quattro ad Istanbul — quelli dell'Atlas Film, dell'Ipek Film, della Halk Film e del Ses Film —, uno ad Izmir — Can Film — ed uno a Adapazar — Erman Film.

Il mondo del cinema si è, d'altra parte, arricchito di molti elementi.

Figurano tra i registi piú quotati: Sadan Kamil, Vedat Ar, Baha Gelenbevi, Orhon Ariburnu, Sami Ayanoglu, Suavi Tedu, questi ultimi tre figurando anche nella schiera degli interpreti piú apprezzati.

Notiamo tra le attrici Gulistan Deniz, Sezer Sezin, Mesiha Yelda, Zeynep Sirmali, e tra gli attori Resit Gurzap, Talat Artemel, Muzaffer Tema, Bulent Ufuk, Hadi Hun.

Tornando alle opere di questi ultimi anni, un breve panorama ci permetterà di individuare i limiti e le possibilità dell'attuale produzione turca.

Poniamo, in primo luogo, i film storici, genere che ha permesso anche, oltre i comuni e scadenti film di serie, alcune dignitose rievocazioni.

Nel 1950 il regista Aydin Arakon girava, per la Atlas Film, *La Conquista di Istanbul,* ampio quadro del crollo dell'Impero Bizantino, notevole per alcune scene di massa adeguatamente dirette, al quale dovevano seguire, principalmente per opera della Ipek Film, *La favorita del Sultano Selim* e *L'èra dei Tulipani,* calligrafiche ricostruzioni di Vedat Ar, *Barbaros Hayreddin* dedicato alla figura del grande ammiraglio turco, e l'inconcludente *Sultano Djem* di Munir Hayri Egeli, girato in gran parte nei giardini e nelle sale dell'Ambasciata d'Italia.

Alla guerra d'Indipendenza si rifanno Aydin Arakon con *Per la Patria,* dignitoso studio d'un patriota conteso tra — binomio classico ma efficace l'amore e il dovere; Orhon Ariburnu con *Il Capitano Tahsin* e Sami Ayanoglu con *Dio sia con te.* Le attività della Quinta Colonna Tedesca servono da tema a *L'espresso di Ankara* ove Aydin Arakon, pur alle prese con una sceneggiatura oltremodo puerile, fa prova d'un discreto senso del ritmo, mentre l'esordiente Mehemet Muhtar, alle prese con *Cicero, la spia di Ankara,* dà un'opera d'una sconsolante mediocrità.

Nel campo delle trasposizioni cinematografiche di opere letterarie risultano efficaci le due opere dirette da Sadan Kamil: *Dalle labbra al cuore,* da un romanzo di Resciat Nuri Guntekin e *Verso l'abisso,* libera elaborazione di un racconto di Puschkin. Dello stesso regista è *Tra due baionette,* che verrà presentato in prima mondiale al prossimo Festival di Berlino, e sembra riconfermare le possibilità di schietto narratore del suo realizzatore.

Pur continuando a venire sfruttato con intenti puramente commerciali, il filone del dramma paesano, quello che potrebbe permettere al cinema turco l'ideazione di opere veramente genuine, ha dato luogo ad alcune opere in certi aspetti interessanti, come *Scavate la mia tomba di pietra,* di Huseyin Peyda, e *Çakircali Efe* ove Faruk Genç ci narra, in due episodi, le leggendarie gesta d'un signorotto dell'Anatolia.

Alle imprese eroiche del corpo di spedizione turco in Corea s'ispirarono una serie di film, costituiti in gran parte da frammenti di attualità, ma d'un livello decisamente mediocre.

Di molte altre opere non è doveroso far menzione; dopo la carriera commerciale, esse meritano solo di essere dimenticate.

Ci par giunto, ora, il momento di tirare le somme: al giorno d'oggi, confrontata con altre produzioni, non v'è dubbio che la cinematografia turca è alquanto in ritardo. Ma conviene precisare che, malgrado si intravedano talune possibilità di creazione, il film turco non mira, ancora, a mète d'arte; gli basta raggiungere l'aurea mediocrità del mestiere.

Ed è, all'infuori di ogni costatazione a carattere estetico, su questo presupposto che esso deve essere considerato e giudicato.

L'unico pregio che gli si può concedere è sempre quello di essere tipicamente nazionale. Ed è questa sua caratteristica che può far sí che esso, col rappresentare ambienti, tipi, avvenimenti storici, tutt'ora poco o mal conosciuti, riesce, sul mercato estero, ad attirare l'attenzione e l'interesse.

E la miglior prova rimane, per noi, il fatto che le numerose trattative di coproduzione con l'Italia, la Grecia e l'Egitto, vertono principalmente su questo aspetto.

Giovanni Scognamillo

I film

The Grapes of Wrath (Furore)

Produzione: Darryl F. Zanuck, 1940 - *regìa*: John Ford - *soggetto basato sul romanzo* di John Steinbeck - *sceneggiatura*: Nunnally Johnson - *musica*: Alfred Newman - *fotografia*: Gregg Toland - *scenografia*: Richard Day, Mark Lee-Nirk - *arredamento*: Thomas Little - *montaggio*: Robert Simpson - *costumi*: Gwen Wakeling - *suono*: George Leverett, Roger Heman *attori*: Henri Fonda (Tom Joad), Jane Darwell (Ma Joad), Jhon Carradine (Casy), Charley Grapewin (Grampa), Dorris Bowdon (Rosasharn), Russel Simpson (Pa Joad), O. Z. Whitehead (Al), John Qualen (Muley), Eddie Quillan (Connie), Ezffie Tilbury (Granma), Frank Sully (Noah).

I contatti fra la letteratura moderna americana e il cinema sono sempre stati fuggevoli e casuali: se si eccettuano pochi esempi di opere di Cain o di Faulkner che hanno offerto motivo, soprattutto a registi di origine europea, per film veramente importanti, nella maggior parte dei casi le feconde occasioni offerte dalla fremente sensualità dell'aspro cinismo e dalla desolata tragicità del mondo espresso nelle migliori opere di quel vasto vivaio di autori che è la letteratura americana, sono andate del tutto disperse. Senza voler qui affrontare compiutamente l'argomento che meriterebbe trattazione ben piú vasta e complessa può dirsi che le ragioni di ciò vanno ricercate essenzialmente nella caratteristica «pruderie» di fronte ai fatti sessuali del cinema americano, pronto a fare esibizione della più efferata ferocia, nonché dalla sua riluttanza a rinunciare a quell'atmosfera di anonimo ottimismo che ha fino ad oggi costituito il maggior ostacolo per la realizzazione di opere veramente ansiose di indagare senza i veli di un facile pietismò la cruda realtà del mondo moderno americano e per affermare un messaggio ideale che di quella dolorosa realtà costituisca la poetica soluzione. Hemingway e Steinbeck piú degli altri sono stati gli autori le cui opere hanno offerto occasioni che hanno dato vita a film di notevole mediocrità, anche se proprio a questi autori letterari si sono accostati registi il cui temperamento le cui qualità offrivano garanzia di opere di un certo livello artistico.

John Ford aveva già preso lo spunto di un altro suo film, *Tobacco road,* da una delle opere piú significative della letteratura americana, e tentando di volgere in clima grottesco la fremente atmosfera del romanzo di Caldwell di cui aveva serbato la struttura narrativa esteriore e lo sviluppo di taluni personaggi di fondo, era pervenuto alla realizzazione di un'opera sciatta e superficiale, discontinua e grossolana. La invalidità estetica dell'opera era naturalmente da attribuirsi non alla mancata aderenza dello spirito del film a quello del romanzo, esigenza che come abbiamo altre volte chiarito non esiste mai nella creazione dell'autentica opera d'arte, ma piuttosto alla mancanza totale nel film di un sentimento unitario e della precisa visione di personaggi e situazioni che fossero rivelatori della presenza nell'autore di un mondo poetico chiaro e coerente. E ormai sarebbe giunto il momento che nei confronti di John Ford intervenisse una revisione critica che ponesse in evidenza i limiti evidenti di questo troppo decantato autore, la massima parte delle cui opere non va oltre, nel migliore dei casi, del livello di un dignitoso artigianato. *The Grapes of Wrath* conferma pienamente questo giu-

dizio sostanzialmente negativo sulla piena validità artistica della personalità di Ford, sospesa in genere tra un sentimentalismo di maniera e un grossolano umorismo e tendente ad ambiziose ricerche formali. In questo film l'accento avrebbe dovuto essere decisamente drammatico ed investire in dolorose istanze problemi di universale vastità: ancora una volta invece la retorica, elemento insopprimibile dello spirito fordiano, ha fatto scadere tale tragicità sul piano della commozione spicciola ed esteriore. Cosí schematicamente e arbitrariamente impostati sono i conflitti drammatici specialmente fra il personaggio principale e un mondo a lui chiuso e ostile senza una precisa giustificazione, cosí vaghi e retorici i personaggi secondari (quei soliti vecchi da « operetta » di Ford, l'amletico marito di Rosashern, quello non meno amletico del pastore e Rosashern stessa, e soprattutto il personaggio centrale privo di ogni autentica significazione e ridotto ad uno strano tipo di mentecatto pronto a gettarsi in ogni rissa), cosí scopertamente polemici sono taluni brani in cui l'urto fra le esigenze della civiltà meccanizzata e le melanconie di un mondo primitivo appare visto in una deformazione di termini che non trova alcuna necessità poetica per giustificarsi, cosí volutamente melodrammatici sono il vivere e l'atteggiarsi di un'umanità che vorrebbe apparire dolente e miserevole mentre ha soltanto l'aspetto di un « coro » d'opera, cosí falsi sono miseria e stracci e cosí esteriori povertà e tristezza e fatica (si pensi a quegli incredibili campi di « relitti umani », volutamente alternati a quelli diretti da « angeli di seconda classe »), che il film finisce, nonostante gli sforzi dell'autore, con l'apparire incredibilmente distante ed estraneo, simile al corpo di un fossile di cui non si conoscano né le origini né il significato. E' chiaro del resto come lo stesso autore, nonostante l'impostazione di tanto vistosi contrasti e di tanto declamate passioni, non abbia affatto intimamente sentito la necessità poetica dei personaggi e delle situazioni narrative: da cui un distacco emotivo evidentissimo nella sommarietà con cui essi appaiono impostati restando in definitiva irrisolti, e da cui la cura, tutta esteriore, con cui essi appaiono « costruiti » secondo i piú facili gusti plateali. Tale stanchezza creativa dell'autore appare evidente nella sua incapacità di sintesi drammatica, e nel suo conseguente diluire interminabilmente ogni situazione narrativa, con gravissimi scompensi di ritmo: basti pensare alla marcia del camion la cui interminabilità non è affatto un elemento drammatico per renderne la disperata faticosità in una parabola emotiva continuamente crescente, ma soltanto l'inutile trascinarsi di una situazione narrativa del tutto estranea all'autentica vita interiore dei personaggi. Le ambizioni figurative, sempre presenti in John Ford e sempre costituenti motivo di aspro conflitto con la retoricità del suo mondo poetico, sono piú che mai evidenti in questo film in cui l'operatore Toland ha saputo raggiungere effetti che dal punto di vista tecnico è poco definire miracolosi (come quegli stupendi effetti notturni raggiunti tutti in una curva di « sottoesposizione », e come certi controluce di straordinario rilievo plastico). I quali effetti conferendo alla immagine una straordinaria opulenza fotografica, contribuiscono ad accrescere lo stridente contrasto fra la cura tutta esteriore con cui i personaggi sono impostati e la sostanziale povertà del loro mondo e dei loro conflitti. In qualche rara occasione tale eccellenza figurativa assume valida significazione integrando funzionalmente l'atmosfera emotiva della situazione narrativa: cosí nella sequenza iniziale del racconto del vagabondo nella casa disabitata, ove i volti fortemente chiaroscurati dei tre uomini al lume fioco delle candele ben suggeriscono in senso emotivo la loro triste condizione di « cospiratori ». Ma piú spesso la ricercatezza di composizione figurativa della inquadratura, la inconsuetudine dell'angolazione e la forzatura dei toni luministici si risolve in uno sterile arabesco formale dove il compiacimento è fine a se stesso. Altrettanto dicasi per i movimenti della camera, raffinati e sapienti in senso tecnico, ma che non assumono quasi mai una funzione precisa in senso espressivo, salvo il movimento di panoramica che, nella scena della visita ai contadini degli emissari della Banca che annunciano lo sfratto, passa ad inquadrare dopo le figure degli uomini sbigottiti

in ascolto le loro ombre sul terreno sotsolineando acutamente la dissoluzione della loro personalità per il prossimo abbandono della terra; e salvo il movimento di carrello che seguendo il camion nell'ingresso al campo di lavoro assediato dagli scioperanti, identifica puntualmente, in un soggettivismo ideale, la condizione di disorientamento del protagonista in un mondo sconosciuto e ostile. Cosí la suggestione di talune inquadrature in campo lunghissimo fartemente chiaroscurate, come quella iniziale che ben mette in evidenza la sproporzione fra l'uomo e le strade interminabili che è costretto a battere, è piuttosto da riferirsi agli antecedenti letterari connessi al soggetto dal film, che ad un mondo autonomo e preciso originalmente evocato dall'autore. Tali esibizionismi figurativi appaiono ancor piú evidenti per le deficienze ritmiche di cui si è detto, imputabili, oltre che alla generale stanchezza inventiva dell'autore, anche a un montaggio anonimo e sciatto: un solo attacco assume infatti nel film una forte intensità espressiva ed è quello che collega, in drammatico contrasto, il volto atterrito dei fuggiaschi che narra l'invasione delle terre alla inquadratura in campo lunghissimo delle tigri d'acciaio avanzanti sulla pianura (intensità espressiva subito turbata peraltro da un succedersi di immagini in dissolvenze di pessimo gusto).

In conclusione se il film mostra qualche buon momento all'inizio, soprattutto nella scena della vecchia che al lume di candela saluta gli oggetti della casa che abbandona che le ricordano il suo passato, momento creativamente perfetto dove l'umanità dell'autore si accende di intensità poetica senza forzature retoriche, col procedere della narrazione, mentre aumentano gli accenti polemici o melodrammatici, quasi a conferma della mancanza di una autentica partecipazione dell'autore, piú vaghi e indistinti si fanno i personaggi nella loro concreta umanità, e soprattutto piú gratuito e retorico si fa il motivo del disperato attaccamento degli uomini ad una terra avara, sentimento che invece avrebbe dovuto costituire la giustificazione estetica di tutto il film.

Nino Ghelli

Marito e moglie

produzione: Film Costellazione, 1952 - *distribuzione*: R.K.O. - *regia*: Eduardo De Filippo - *fotografia*: Serafin e Pavoni - *attori*: Eduardo De Filippo, Titina De Filippo, Tina Pica, Luciana Vedovelli.

La assoluta sinceritá dell'autore di fronte alla propria opera se è indubbiamente una condizione necessaria affinché essa possa raggiungere il livello dell'arte, non è per tale solo motivo, condizione sufficiente. Se infatti ritiene elemento decisivo nella creazione estetica l'atto della concreta oggettivazione dell'opera, l'elemento sinceritá dell'autore di fronte ad essa mentre lo pone nella condizione di realizzarsi autenticamente in senso esistenziale, non afferma per tale solo motivo la compiutezza della sua espressione estetica. Non è da oggi che tenacemente andiamo ripetendo che i vari storicismi e soggettivismi ad oltranza sono soprattutto posizioni comode in cui è molto facile difendere le proprie affermazioni, e non è da oggi che andiamo affermandodo che se l'indagine estetica non ha un concreto oggetto su cui esercitarsi, cioè le opere d'arte, essa può essere pretesto di dotte divagazioni intellettualistiche ma è privata del suo aspetto piú sostanziale e positivo per divenire mezzo di comunicazione fra gli uomini in un dialogo ininterrotto.

E' pertanto evidente che la sinceritá dell'autore di fronte alla propria opera mentre garantisce il suo realizzarsi autenticamente come soggettività, non garantisce affatto altrettanto il realizzarsi oggettivo dell'opera come bellezza. E mentre tale realizzarsi oggettivo dell'opera come bellezza esige sempre necessariamente l'impegno in perfettà sincerità del mondo poetico dell'autore, senza il quale impegno non può esservi quella immediatezza fra intuizione e mezzi espressivi che è il fondamento dell'opera d'arte, tale impegno non è evidentemente condizione in se sufficiente; proprio in quanto la creazione riassume tutto l'autore come uomo egli può realizzarsi autenticamente come tale e non come artista, essere cioè fedele alle istanze del suo mondo interiore, e quindi sincero, nell'affermazione di esso attraverso la creazione di un'opera in cui

ne autentica della bellezza, come perfetta sintesi di immagine e ritmo, come ideale equilibrio di forma e contenuto.

Quanto detto torna particolarmente opportuno nei confronti delle opere di Eduardo De Filippo, regista certo fra i piú interessanti fra quelli italiani contemporanei anche se le sue opere non abbiano raggiunto che fuggevolmente autentici valori artistici (eccettuati alcuni frammenti di *Filumena Marturano* di singolare sobrietà stilistica e di fremente intensità emotiva). Nonostante tale mancata realizzazione artistica delle sue opere, in tutte è riscontrabile una assoluta sincerità dell'autore ai motivi che costituiscono gli elementi essenziali del suo mondo interiore: l'aspro pessimismo del suo atteggiamento di fronte agli avvenimenti dell'esistenza e agli uomini, il desolato senso di solitudine di tutti i suoi personaggi, il tenace sottofondo religioso, inteso come una commossa solidarietà umana, che illumina il quasi feroce accanirsi degli uomini gli uni contro gli altri e la esistenza vista come un'enigma insolubile, motivi che non è difficile individuare in tutte le opere di De Filippo.

Di qui quella sincerità cui si accennava, intesa tale sincerità come urgenza a manifestarsi dei motivi essenziali del mondo ideale dell'autore e del suo soddisfare tale esigenza con assoluta immediatezza. Pure tale indubbiamente lodevole requisito di sincerità non è stato fino ad oggi condizione sufficiente a De Filippo regista per esprimersi compiutamente in senso estetico. Ciò in quanto, a opere, fa riscontro una ancora sommaria qualità espressiva, cioé in definitiva la mancanza di un autentico stile. E la ricchezza di motivi che si affacciano nell'animo dell'autore non arrivano mai a comporsi in una pacata visione in cui i vari elementi raggiungano un preciso equilibrio e una autentica intensità espressiva: ma piuttosto tali motivi si urtano confusamente, si sommano inutilmente, assumono esagerato o manchevole rilievo, in definitiva non arrivano a concretarsi poeticamente.

Da ciò l'inevitabile decadere di una autentica emozione artistica a un interesse che fa riferimento alla forza polemica, anche se spesso incontrollata, di taluni motivi del mondo dell'autore, o *alla umanità*, anche se spesso di maniera e tendente ai piú facili incontri emozionali, dei personaggi, o alla evidenza, anche se spesso intrisa di scorie dialettali, delle situazioni narrative: quei motivi non riescono cioè ad assumere universale significazione e a generare autentica emozione estetica, e restano piuttosto confinati sul piano del costume. Il che, come si è detto, deve in definitiva attribuirsi alla mancanza in De Filippo di uno stile, cioè della capacità di conferire significazione poetica a personaggi e situazioni attraverso quel processo espressivo di esrinsecazione oggettiva che è l'inevitabile compimento del processo di creazione fantastica.

Tale mancanza di stile è continuamente riscontrabile in tutti gli elementi negativi che caratterizzano le sue opere: la scarsa misura nella dosatura dei contrasti drammatici volti spesso ad una facile esteriorità; la caratterizzazione dei personaggi secondo schemi sovente di maniera e inclini alla retorica; la mancanza di equilibrio nella struttura narrativa con frequenti cedimenti ritmici o soluzioni affrettate; la scarsezza di gusto nella costruzione figurativa dell'opera che si riflette in anonimità e sciatezza narrativa. Da tali difetti non è immune, soprattutto nei riguardi del primo episodio, questo *Marito e Moglie* costituito in realtà da due novelle, legate soltanto da una pallida coerenza ideale. Lo acre pessimismo che domina nella prima investendo di aspetti veramente tragici la solitudine dell'uomo, si attutisce nella seconda risolta in senso non decisamente negativo: ma si tratta pur sempre di un pallido ottimismo soltanto apparente, in definitiva non meno chiuso e disperato dell'aspra violenza del primo episodio.

I personaggi sono cioè cosí immiseriti da non poter raggiungere nemmeno il clima della tragedia e lentamente marciscono in una solitudine senza scampo: in questa comune posizione pessimistica è il collegamento ideale tra le due novelle. Si è già accennato come la seconda di esse sia decisamente la migliore: il crepuscolare intimismo che la pervade, anche se non appare sorretto da uno stile narrativo sicuro, raggiunge talvolta accenti di sincera emozione e toni di commossa pietà. Soprattutto la figura del protagonista, a cui De Filippo ha prestato la sua maschera intelligente e dolorosa, appare tratteggiata con sicurezza attraverso un linguaggio piú ricco e vario del solito, un linguaggio cioè che non fa

affidamento soltanto sulla abilità dell'interprete, ma che si vale sovente dell'accorto impiego di mezzi espressivi filmici, basti pensare al felice uso del materiale plastico (il « bacio », la camicina della ragazza, la tartaruga).

Non altrettanto può dirsi degli altri personaggi, troppo imprecisamente caratterizzato nella sua concretezza umana quello della moglie perché possa assumere giustificazione la pur triste riconciliazione finale, convenzionali e superficiali quelli della giovane e degli amici di casa. Ed è proprio da tale sommarietà di indagine nei confronti dei personaggi, all'infuori di quello del protagonista, che nascono le forzature e gli squilibri del racconto, come ad esempio nella scena della cena quando l'esagerato interesse dell'« ingegnere » per la giovane appare un troppo facile pretesto per poter manifestare la gelosia del protagonista. Viceversa quando l'attenzione dell'autore si concentra su di lui, il clima dell'opera assume improvvisamente sapore piú acuto e preciso e d'istinto si fa piú scaltrito e significante il linguaggio: come nelle sequenze dei colloqui alla finestra, dense attraverso la loro banalità di una intima amarezza e nelle quali i movimenti della camera ben rendono il senso doloroso della distanza fisica, o nella scena finale fra marito e moglie (dove non abbiano riscontrato peraltro, come si è fatto da qualche parte, alcuna caricatura religiosa) in cui i rapporti fra i due sono ben resi, oltre che dalla loro azione, anche dal graduale avvicinarsi dei « campi » della camera e dall'uso intelligente dei suoi movimenti fra cui notevole quello che inquadra gli oggetti della « vestizione » che cadono a terra (e che identica il definitivo crollo interiore del protagonista).

Peccato che tale clima apparentemente dimesso ma denso di significazione umana, sia troppo fuggevolmente raggiunto e che l'autore preferisca spesso un macchiettismo folcloristico di discutibile gusto, palese in diverse sequenze e nel personaggio del figlio deficiente, figura cara peraltro al Teatro napoletano. Alla cui impostazione colorita ed esteriore, violenta e plateale, aderisce decisamente la prima novella tutta impostata su una declamata tragicità che ad un esame appena approfondito svela però la sua « maniera ». Anche in questa opera il dramma del protagonista è la solitudine, una solitudine nata dall'infelicità matrimoniale, acuita dall'assenza di figli e resa piú dolorosa dall'infermità fisica, e anche qui da tale solitudine egli cerca una triste evasione nel fittizio mondo di cartapesta dei balocchi che fabbrica; ma il suo conflitto con il mondo che lo circonda, rappresentato essenzialmente dalla sordida moglie, assume toni tutti esteriori e di maniera: l'atroce « cova » non riesce a concentrarsi in autentico motivo drammatico ma resta un espediente narrativo di gusto molto discutibile in cui non si concretano artisticamente, non assumono cioè significazioni poetiche, né il protagonista, né la moglie, la cui avarizia finisce con lo assumere il valore di un simbolo al di fuori di ogni problematica umana, né gli elementi di contorno, anonimo sfondo i cui motivi umani appaiono confinati in uno schematico folclorismo.

Tale impossibilità a manifestare compiutamente le istanze che sente urgere in sé, porta l'autore ad una continua esasperazione delle situazioni narrative e del carattere dei personaggi, con frequenti squilibri ritmici e il ricorso a diversivi di cattivo gusto (come nella scena della moglie che maltratta la bambina o in quella del rogo dei giocattoli, il cui significato si disperde nella frenetica concitazione esteriore) acuiti da una insufficienza stilistica, cioè dalla anonimità del modo di impiego dei mezzi di linguaggio. E l'uso spesso eccessivo dei mezzi sonori, la scenografia agreste, divengono tutti elementi di un clima esteriore che, in quanto non autenticamente sentito dall'autore, tende soltanto alle piú facili emozioni spettacolari.

Le suggestioni emotive dell'episodio appaiono pertanto legate piuttosto dallo aspro inconsueto sapore grottesco di talune situazioni, cioè ai loro accenti piú vistosamente repellenti e impressionanti, che ad una vera e sentita partecipazione umana, sí che i personaggi, soprattuto quello centrale, e il loro dramma finiscono con il restare sostanzialmente freddi ed estranei. E la visione del protagonista che teneramente vorrebbe tenere presso di sé l'ultimo pulcino nato, atroce parodia della paternità non avuta, non desta alcuna autentica emozione.

In definitiva *Marito e moglie* resta sostanzialmente un'opera mancata per inadeguatezza stilistica e per mancanza

di approfondimento umano; un'opera però che, confermando la sincerità del mondo poetico dell'autore, continua ad indicarlo come una delle figure piú significative del nostro cinema. Di fronte alla superficialità, all'arrivismo, alla cattiva fede di molti autori, il mondo di De Filippo conserva in ogni opera una indubbia nobiltà che nasce dal rifiuto da parte dell'autore di ogni compromesso e dalla sua ostinata aderenza alle proprie istanze interiori.

Nino Ghelli

L'avventuriero di Macao

produzione e distribuzione: R. K. O. m. 2.300 - *regia*: Joseph von Sternberg - *attori*: Rober Mitchum, Jane Russel, William Bendix.

L'affermazione che di fronte a molte opere il giudizio estetico va indirizzato non tanto nei confronti di esse, ma del loro autore, contiene un indubbio fondo di verità; nel senso che nei criteri di valutazione va tenuta soprattutto di vista la personalità dell'autore nei suoi complessi rapporti con il momento storico in cui vive e nell'evoluzione storica che le sue opere segnano. Per tale motivo può ancora essere degno di attenzione questo *Avventuriero di Macao,* ultimo passo della fatale parabola discendente di Von Sternberg, opera che per sciattezza narrativa, per gratuità di situazioni e di personaggi, per anonimità stilistica potrebbe benissimo portare la firma di un Thorpe o di un Levin. Nella storia del cinema forse per nessun artista quanto per von Sternberg la creazione ha assunto ad un certo momento aspetti dichiaratamente drammatici: evadere dal capolavoro, da quel *Der blau angel* di miracoloso equilibrio che pesava su di lui come una maledizione per la sua perfezione ormai irraggiungibile, divenne per von Sternberg una sorta di ossessione, che lo costrinse in un circolo chiuso, in una sorta di malia.

Prigioniero di quell'atmosfera di sensualità angosciosa, di sfatto profumo, di allucinata rarefazione, e nella istanza sempre piú urgente di esprimere quel proprio tortuoso mondo interiore che non trovava piú accenti di simile ispirata fantasia, von Sternberg ricalca le proprie orme inseguendo i fantasmi di Lola-Lola e del Professore Unrath.

Nella stanchezza narrativa di *Marocco,* nei facili effetti di *Dishonored,* nel convenzionalismo di *Blonde Venus,* nella arbitrarietà di *Shanghai Express,* nella frenesia ossessiva di *The Scarlet Empress,* nel delirio scenografico di *The Devit is a Woman,* vibrano pur sempre accenti di alto interesse costituiti da quel bisogno dell'autore, derivato dall'espressionismo, di porre precisi e quasi ossessivi rapporti fra i personaggi e gli ambienti, da quella atmosfera come malata e corrosa ove la luce si dissolveva in un pulviscolo stanco e ove brillano di luci false e di iridiscenze strane elementi che quella luce frantumano in un delirio di ombre e di chiaroscuri sapientissimamente dosati.

Ma tanto piú l'autore si accaniva nell'inseguire i fantasmi del suo mondo interiore, tanto piú essi sembravano sfuggirgli, e per cercarli egli era costretto a ripetere come un automa le orme dei suoi capolavori, delle opere che testimoniavano la fertilità felice della sua fantasia creativa nei momenti migliori. Illusione tristemente grottesca quella di un artista come Von Sternberg che ostinatamente ha creduto di risuscitare la propria ispirazione ripetendo gli schemi formali delle sue opere riuscite, di un artista che, innamorato dei suoi personaggi, li perde e cerca di ritrovarli invertendo i termini del processo creativo.

Ecco la ragione per cui a noi sembra, ad esempio, che *Marocco,* benché di gran lunga meno interessante, sia opera piú sincera, ad esempio, di *The Devil is a Woman*: nel senso cioè che in quest'ultima il gusto per il puro arabesco stilistico, per la piú sterile e raffinata esercitazione formale esaurisce ogni interesse dell'autore, ormai completamente lontano in senso emotivo dai suoi personaggi e da ogni loro problematica umana. Mentre in fiilm del tutto mancanti come *Dishonored* o *Blonde Venus* o *Shanghai Express* ancora sono riscontrabili motivi particolarmente cari all'animo dell'autore, in *Scarlet Empress* opera notevolissima per la funzione espressiva della scenografia e per i valori plastici e luministici, la sincerità di espressione dell'autore ha già subito una incrinatura profonda ed evidente, anche se il suo gusto raffinato e il suo stile prezioso lo

portano a conseguire risultati talvolta stupefacenti.

In sostanza la splendida decadenza di Sternberg nasce proprio da un graduale affinarsi del gusto e della esperienza dell'autore cui fa riscontro una sempre minor urgenza creativa nel senso di precisa istanza interiore, e non è da stupirsi pertanto che tale splendida decadenza sia stata di breve durata ed abbia sfociato nel complesso assenteismo ideale delle ultime opere in cui anche le preziosità di gusto e le raffinatezze stilistiche non sono che un ricordo.

Di questa sempre piú rapida parabola discendente, che iniziata con *The Kings steps out* segna tappe sempre piú evidenti con *Sergent Madden* e *Shanghai Gesture,* questo *Avventuriero di Macao* è probabilmente un punto di arrivo. Qui veramente della eccezionale personalità dell'autore nulla è rimasto in senso autenticamente creativo. I personaggi sono decisamente avviliti sul piano del romanzo di avventure o peggio del fumetto, la costruzione narrativa risente di una superficialità e di un convenzionalismo senza uguali, tutto appare provvisorio, sciatto e banale.

Nella decadenza evidente di *Shanghai Gesture,* era ancora riscontrabile pur nel palese disinteresse dell'autore per i personaggi e la loro storia una sua certa felicità inventiva nei confronti di un ambiente che, anche se estraneo, appariva ricco di suggestioni significative. L'Oriente di maniera che costituisce lo sfondo ambientale all'incredibile vicenda degli incredibili personaggi di questo film non è invece che un pretesto falso ed anonimo per ambientare una storia qualunque secondo le piú plateali preferenze.

E dicendo incredibili non ci riferiamo, è evidente, ad una impossibilità di esistere logicamente dei personaggi e delle situazioni narrative ma ad una loro dichiarata, e oseremmo dire, sfrontata insincerità, palese in quell'avvilirsi senza precedenti dell'autore nel costruire marionette prive di ogni significazione umana e agitantisi nel piú puerile dei giochi.

Al quale Von Sternberg non ha posto nemmeno quell'attenzione che avrebbe potuto derivargli dal suo accorto mestiere quasi cinicamente accentuando anzi banalità e incoerenza.

Passano saltuariamente e fugacemente nel film elementi che riportano la memoria al vecchio Von Sternberg, quello di *Der Blau Engel* e di *The Devil is a Woman*: come il ricorrere al motivo delle reti, qui privo però di ogni funzione; come il gusto prezioso di certe inquadrature che tolgono le ombre dei personaggi (e in particolare quelle del vecchio cieco) stagliate sul muro con una nitidezza ed un gusto del contrasto fra la stampa e la lanterna cinese; come l'ossessionante saliscendi dei cestini con le giocate, motivo di acuto interesse ambientale ma appena accennato; come la intelligenza di certi movimenti della camera in funzione ambientale, a cui ne fanno però riscontro troppi altri senza significazione. Pallidi ricordi, che destano solo l'amarezza del confronto; una amarezza non meno acuta di quella di vedere nel film agitarsi scialbi personaggi come quello della cantante, che sono addirittura la caricatura di altri di straordinaria intensità espressiva nati dalla fantasia dell'autore in tempi lontani ormai e di cui si direbbe non abbia piú coscienza egli stesso.

Nino Ghelli

Browning Version (Addio Mr. Harris)

Produzione: Rank Film, 1951 m. 2576 - *regìa*: Anthony Asquith - *soggetto*: Terence Rattigan - *fotografia*: Desmond Dickinson - *scenografia*: Carmen Dillon - *attori*: Michael Redgrave, Jean Kent, Nigel Patrick.

Nonostante le grandi possibilità del cinema di ricreare il passato, di rappresentare l'iperbole, di poter dar consistenza alle ombre piú immaginose della nostra fantasia, il film d'arte è quasi sempre un film intimista, muto, povero d'ambienti, senza fasto, fuori da ogni appesantimento barocco, racchiuso nel suo piccolo mondo di sguardi, di sfumature raccolte, di gesti e di frasi appena sussurrate. Il cinema inglese intimista ha già il suo capolavoro in quel *Breve incontro* di Lean, appunto un incontro breve tra due persone, un incontro borghese tra una signora e un medico d età media, incontro casuale, breve nel tempo, denso di significato. Lean,

pare, raccontò una storia autobiografica, l'incontro della sua vita, apparentemente senza sviluppi in profondità, ricco di nuove sensazioni, di nuove scoperte. La vita in quel film veniva analizzata dal fondo, i personaggi definiti, rappresentati compiutamente, nelle loro sfumature impercettibili proprio in quei gesti piú nascosti — i moti dell'anima che solo la poesia sa metter fuori, in evidenza.

Anthony Asquith ci distende ora sullo schermo il dramma di Terence Rattigan, *Browning Version*, la storia di un professore pignolo, in apparenza meschino, insensibile, severo, l'« Himmler del collegio », con la sua vita in apparenza senza problemi, scialba, con la moglie troppo cerimoniosa per non essere una ipocrita donnicciola borghese. Come François Mauriac, anche Asquith e Rattigan hanno voluto però non accontentarsi di questa presentazione in esterni, la famiglia apparentemente tranquilla è stata laboriosamente rovesciata dal fondo, la facciata abbattuta, scrutato l'interno. Ed ecco la donna rivelare nelle pieghe non ancora avvizzite della sua carne, un'insaziabile sete d'amore, una insoddisfatta bramosía sessuale che la spinge fuori di casa, felice di « trescare » con un giovane professore di fisica del vecchio collegio. E lui, Mr. Harris, incapace di amore, umiliato, sferzato dalla donna, chiuso dentro se stesso, in un apparente distacco, in un'apparente indifferenza, in un apparente disprezzo per il mondo dei suoi simili, muore in silenzio. Unica soddisfazione avuta sin da giovane, l'amore per i classici, greci e latini: Eschilo, soprattutto, di cui sin da allora si appassiona a tradurre l'« Agamennone ».

Vita squallida, una casa che è una prigione di sensi, di affetti repressi, di odii esasperati sino a scoppiare in quegli sguardi cattivi della donna, in quella risata che stronca la commozione di Mister Harris per un regalo ricevuto da un allievo (il primo regalo della sua vita: una edizione della preziosa versione dell'« Agamennone » fatta da Browning. « Non è un regalo, è un tentativo furbo di corromperti per strapparti la promozione... »). La risata cattiva della donna e quel pianto interrotto è piú di un dolore, di un dramma. L'uomo già stanco, malato, costretto a interrompere persino l'insegnamento, si rinchiude in se stesso ancor di piú, rigetta e rimpiange quell'attimo di commozione sincera.

Da tanta cattiveria è difficile risalire, uscirne fuori senza la Grazia. Mauriac vi sarebbe giunto. Asquith, invece, la « grazia » la trova nella solidarietà degli uomini; di un uomo, anzi, nell'amante della moglie, proprio nel peggiore degli uomini, che rabbrividendo al contatto della malvagità della donna, risale fuori dal baratro e con sé si porta Mr. Harris. Cosí questi, l'ultimo giorno dell'anno scolastico, al congedo con i suoi allievi ostili, ritrova se stesso: non sa piú fare discorsi forbiti, pieni di inutili citazioni latine, dice semplicemente: « Perdonatemi ragazzi se non vi ho saputo infondere amore e simpatia, perdonatemi se non sono riuscito a farmi voler bene da voi... ».

Finisce il film, e attorno al professore c'è per la prima volta un po' di calore. Finisce il film e tutto quel che è accaduto è accaduto dal di dentro, in silenzio, nell'uomo.

Racconto semplice, fatti veraci, sensibilità attenta. Asquith ha scelto gli interpreti uno per uno badando alla loro recitazione con una attenzione quasi ossessiva, curandola sin nei dettagli perché appunto film di sguardi, di gesti, di impercettibili emozioni: Michael Redgrave; il professore Harris, personaggio meticoloso, di cui ogni atteggiamento, ogni gesto è vivo, preciso, studiato; Jean Kent, donna al tramonto, ma di lussuria non ancora spenta, un personaggio analizzato a fondo, studiato, quasi rivissuto attimo per attimo in quel suo continuo sfaldarsi; il collegio, la vita « normale », le abitudini, le convenzioni, un piccolo mondo di provincia, i professori, le mogli dei professori, il Signor Preside...: una vita grigia, senza avvenimenti alla superfice. Ogni ora il suonar delle campane, l'inizio e la fine delle lezioni, gli incontri nel cortile, i saluti. Asquith ha visto tutto ciò con occhio di scrittore, ha *narrato* tutti i suoi personaggi, ne ha messo in evidenza i caratteri. E il film resta indubbiamente tra i migliori che egli ha diretto, tra i piú seri, della corrente stagione.

Edoardo Bruno

Documentari e cortometraggi

Continente nero

Continente nero (*Savage Splendor*, distribuito dalla RKO) è il reportage di una spedizione condotta nel cuore dell'Africa da Armand Denis e Lewis Cotlow. La cronaca dal vero del viaggio avventuroso, la scelta delle riprese piú interessanti in un montaggio che raccoglie 1.650 metri, il valore geografico, zoologico ed etnografico della documentazione in technicolor, rendono questo film uno dei piú allettanti e soddisfacenti del genere.

La guerra ha depauperato giardini zoologici, parchi e circhi. Denis e Cotlow hanno spinto nel Congo, nel Kenia e nel Tanganika la loro spedizione per catturare elefanti, rinoceronti, zebre, struzzi, bufali. La caccia grossa, questa volta, non fa uso di armi da fuoco né di trappole, ma di un metodo che — se cosí si può dire — è piú umano, ed anche più divertente: col lasso. Montati su autocarri, i cacciatori partecipano ai margini delle foreste, ad un motorizzato rodeo africano, rincorrendo gli animali selvaggi ed acchiappandoli al laccio.

Il rodeo è una sorta di circo in *western* e sta spesso a metà tra la corrida e la caccia. Anche in *Continente nero* si assiste ad una corrida di nuovo genere: quando il rinoceronte carica l'autocarro dove sono montati cacciatori e operatori, il corno colpisce le strutture di metallo, e la violenza dell'urto arriva fino a rovesciare il grosso « Dodge », buttando all'aria equipaggio e macchina da presa, il pubblico ritiene di trovarsi di fronte a una documentazione « totale » senza contraffazioni né trucchi, come forse soltanto Len Lye aveva saputo comporre nei suoi documentari di guerra, talvolta raccapriccianti: *Kill or to be killed, News cameramen at war, Women at war*, detti appunto di « realismo totale ».

Le danze di *Man of two Worlds* di Dickinson (1944), ricostruite e falsate artisticamente, non raggiungono — per quanto sia serrato il montaggio e abbagliante il colore — l'intensità di quelle presentateci nella festa della incoronazione del re del Congo. Nelle onoranze al grasso monarca, che usa per trono la groppa di un suddito, vi sono tali e cosí frequenti sorprese, che il materiale raccolto, se non fosse scelto tra migliaia di metri di pellicola girata, farebbe pensare alla piú fortunata delle spedizioni: anzitutto la presentazione di una tribú i cui costumi contaminano la suggestività dell'esotismo africano con quella de costumi dei crociati, in sorprendente unione. Come crociati e africani del Congo abbiano potuto incontrarsi resterebbe un mistero a chiunque se le cronache del due e trecento non attestassero di questi incontri. Significativa, a questo riguardo, potrebbe essere la lettura del *Libro d'oltremare* di Fra' Nicolò da Poggibonsi (1336) con la descrizione dei costumi degli Etiopi, o di altre genti africane, venute a contatto con i difensori del Santo Sepolcro. E potrebbe fare ripensare, con piú stupore, alle gualdrappe a scacchi dei cavalli dei focosi guerrieri che nel film sono presentati; gualdrappe che possono non farci ricordare quella del *Guido Riccio da Fogliano* di Simone Martini.

Altri danzatori con sottanine a strisce bianche e rosse, con ciuffi di grano ai colli dei piedi, con criniere variopinte sulla testa, con mascherature di piume, con mantelli azzurri, eseguiscono ritmiche danze. I giocolieri lanciano corpi di fanciulli o ne sostengono le

evoluzioni eseguite sul loro stesso petto. Prima erano stati i pigmei a rievocare con una pantomina l'uccisione dell'elefante. Ora ecco altri ballerini giocare coi drappi azzurri qualcosa come una danza con bandiere: quella stessa che verrà eseguita sui palcoscenici europei da Loïe Fuller.

Il cinema di *Continente nero* non aspira che a rispecchiare una spedizione condotta nel piú « colorito » dei continenti, e la sua geografia della vita crea quel « viaggio spirituale » che il film documentario, varie volte, riesce ad essere.

La ripresa piú favolosa, nella sua trasparenza magica, è quella attuata con una zattera che da una specola di vetro può riprendere, sul fondo di un fiume, in una specie di balletto subacqueo, un branco di ippopotami. Il commento richiama a questo punto la attenzione dello spettatore sul piú vecchio maschio del gruppo, il cui corno ritorto è testimone di remoti combattimenti. E risulta, anche qui, aderente alla naturalezza e alla eccezionalità, insieme, delle condizioni in cui la spedizione fu condotta. La quale passò tra tribú selvagge e foreste, tra gruppi di giraffe e branchi di sciacalli, tra leoni e avvoltoi, con la collaborazione degli indigeni e di un altro celebre cacciatore — Carr Hartley — che sembra qualcosa come uno dei fratelli Lombardi, che dall'Eritrea forniscono anch'essi, fiere e serpenti. Carr, nel suo genere, è forse un campione insuperato: ha al suo attivo, infatti, la cattura di 511 elefanti.

Miracoli

Quel distaccato giudizio, strettamente attenti ai problemi della forma, che Guido Guerrasio ha usato nella sua attività critica, si nota anche nei cortometraggi da lui diretti, dal 1948 ad oggi. V'è sempre, nei suoi documentari, un criterio gelido, scientifico, di affrontare la realtà, anzi un programmatico sfuggire alle suggestioni del realismo, per costruire motivi lirici proprio facendoli nascere dagli oggetti, dalle tecniche industriali, dalle città viste da lontano, come deserte. La materia palpitante della vita non lo commuove, anche se oggi non si pensa, quasi, che in termini realistici. Gli uomini che lavorano nel suo *Valle del carburo* sono visti a distanza; le cose di *T*.9 (la nona Triennale di Milano) sembrano ignorare coloro a cui sono destinate. In *Giulietta e Romeo nell'arte di Verona* il racconto è suggerito dai cimeli e dai ricordi, e la leggenda si materia sui marmi. In *Amalfi* indugia su una cerimonia funebre, sulle bare che restano al di là di una porta: wildiano « de profundis ».

L'elemento comune, in una tale disparità di argomenti trattati, nati da pretesti diversi, è la precisata intenzione del racconto. Si nota in *Testamento dei poveri*, anche se quegli effetti di semioscurità interessano piú il narratore che la materia del documentario dedicato alle porte di bronzo di Verona. Altrettanto evidente si riscontra in *T*.9. Preme al Guerrasio, qui, dire come la Triennale suggerisce il passaggio dal vecchio al nuovo, e presentarne gli elaborati e gli ambienti passando dal piccolo al grande, dai problemi dello spazio a quelli della illuminazione, dalle stanze di un appartamentino alla idea generale della casa e al quartiere sperimentale che raccoglie un abitato « tipo ».

In *Valle del carburo*, uno dei due documentari chimici che fa parte con i *Miracoli della chimica* del piú esteso documentario (600 metri circa) *Miracoli*, il racconto è la maggiore preoccupazione del regista, che cerca di fare scaturire una tal quale « magía delle cose ». L'uomo, al solito, è come estromesso, interessando piú al Guerrasio gli elementi miracolosi ed astratti, e mediante i problemi fonici, luministici, di progressione narrativa, che si pone, pervenire ad una chiara e giustapposta esposizione cinematografica. Anche il contributo del compositore Gino Marinuzzi jr. acquista un ruolo preminente.

Il travaglio del lavoro industriale è reso, infatti, non da coloro che ad esso attendono, ma piuttosto dalla musica evocatrice e drammatica.

Per quanto a lui utili queste esperienze — e avrà sicuramente tratto profitto anche maggiore da una trilogia sul Lazio, comprendente *Lazio alto*, *Lazio minore*, *I colli e le marine*, in cui è cosí

ricca materia inesplorata — nel documentario non è la esperienza definitiva di Guerrasio. Esso ha realizzato documentari sull'arte, chimici (anche *Dall'aria al pane,* sull'azoto) o paesaggistici (*Amalfi* ottenne un premio a Venezia nel 1948), trattando di rado temi spontaneamente scelti; ma coi mezzi che ha imparato a impiegare non potrà non affrontare il film a soggetto, che è ciò a cui tende. Non si tratterà, è da credere, di film « realistici » anche se non gli sono mancate, nel lavoro finora svolto, occasioni che avrebbero potuto costituirne la premessa. Infatti il realismo non è fatto di ubicazioni geografiche ma è un modo di vedere; non parte dall'oggetto su cui si fonda l'immagine, ma dal soggetto che formula l'immagine.

Divulgazione scientifica

Nelle recensioni cinematografiche, di solito, gli operatori sono dimenticati. Nessuno ha rammentato nelle rassegne critiche, che io sappia, giovani specialisti come Giulio Giannini (*Le Biccherne di Siena*), o come Antonio Schiavinotto (abituale operatore dei documentari veneziani del compianto Pasinetti). E' quanto è avvenuto anche per un documentarista, Angelo Jannarelli, che pur avendo eseguito la fotografia di *Pianto delle zitelle* di Pozzi Bellini, di *Armonie pucciniane* di Ferroni, di *Da porta a porta* e *Quando le Pleiadi tramontano* di Carpignano, e, piú recentemente, di *Tutti i treni portano a Roma* di Tomei, di *Ricerche del metano e del petrolio* e di *Milan è un gran Milan* di Sabel, non è stato ricordato che raramente dalla critica. A parte i risultati ottenuti nelle riprese a colori, Jannarelli dà una misura esatta della sua sensibilità di operatore nel documentario milanese di Sabel, dove albe e notturni, sole e interni, pioggia e nebbia, dànno occasione ad una vera e propria fotografia « a soggetto ». Il regista compie la sua inchiesta dal vero « improvvisando » per quanto glielo consente il tema trattato, adattando la sceneggiatura alle condizioni atmosferiche piú mutevoli, e l'operatore risolve i problemi presentatisi nelle riprese al regista come a lui stesso, giorno per giorno, ora per ora, apportando un creativo contributo nella realizzazione del film.

Abbiamo avuto occasione altre volte di ricordare Virgilio Sabel, considerandolo uno dei piú preparati e dei migliori rappresentanti del documentarismo italiano. Negli ultimi cortometraggi del Sabel, quel particolare mondo lirico-scientifico che spiega e rende visibili misure millesimali e vibrazioni, pensieri e suoni, corpi geometrici e problemi fisici, esprimendo l'inesprimibile, ciò che sussiste al di là dei nostri sensi, torna ancora piú approfondito e, se possibile, piú fluido, nell'intento di rendere accessibile al pubblico, a tutto indistintamente il pubblico del cinema, ciò che spesso è inaccessibile; che molti di noi non capirono a scuola dopo le innumerevoli esplicazioni verbali dell'insegnante, ignaro dell'apporto istruttivo del mezzo audiovisivo, insensibile a quella « lezione delle cose » che pure è stata teorizzata da tanti filosofi, nei secoli scorsi, e che soltanto oggi, col cinema, trova lo strumento piú adatto. Dopo *Lezione di acustica,* Sabel ha infatti girato *Come pensiamo* e *Oltre i nostri sensi,* in cui la preoccupazione di volgarizzare ciò che è scientifico, « esatto », è evidente. I temi affrontati non lo portano ad una arida esposizione, ma ad una invenzione continua, (ciò che d'altronde ha reso piú attaccabile *Lezione d'acustica*). E dignità artistica, unità di stile, fluidità di racconto, potere di sintesi, sono le qualità piú evidenti dei suoi cortometraggi.

In *Milan* affronta nuovi problemi nella colonna sonora: utilizzazione di piú voci, espressioni dialettali, effetti visivo-sonori. E' un documentario che ricorda alcune esperienze del documentario inglese: quando Cavalcanti raggiunse il gruppo di Grierson e vi portò uno speciale contributo proprio nell'impiego del sonoro, con *Pitt and Pott; Coalface, Night Mail.*

Mario Verdone

BIBLIOGRAFIA GENERALE
DEL CINEMA

Presentazione

Iniziamo con questo numero la pubblicazione di una « Bibliografia Generale del Cinema », *che proseguirà nei prossimi fascicoli. A pubblicazione terminata, i quaderni che la compongono verranno riuniti in un volume di circa* 250 *pagine, che comprenderà quasi* 5000 *voci, classificate in divisioni per materia, capitoli e paragrafi commentati.*

La compilazione di questa « Bibliografia Generale del Cinema » *è stata condotta a termine in seno al Centro Cinematografico dell'Università di Padova. Il lavoro è stato diretto dal prof. Carl Vincent, con l'assistenza di Riccardo Redi e di Franco Rutivenni. Hanno collaborato alla compilazione: Ubaldo Bosello, Etrio Fidora, Lalla Luciani, Lidia Manfredini, Paolo Sambin, Giuseppe Strano, Mario Scolari, Piero Tortolina, Giorgio Trentin.*

Con la pubblicazione di questa « Bibliografia generale del Cinema » *intendiamo sostenere un'iniziativa — senza precedenti — la cui opportunità non è necessario sottolineare, e fornire in modo ordinato un indispensabile materiale d'informazione e di studio a chiunque vorrà intraprendere ricerche sulle personalità e sulle opere, su fatti, situazioni, problemi connessi al carattere e all'evoluzione del cinema in tutti i suoi aspetti.*

Bianco e Nero

Premessa

L'origine di questa « Bibliografia Generale del Cinema » è da ricercare nella ripetuta constatazione sia diretta che indiretta, delle difficoltà che si incontrano negli studi su argomenti storici, scientifici, artistici, economici, tecnici, giuridici, sociali, relativamente nuovi, per scoprire, scegliere e raccogliere il materiale informativo, teorico o critico, necessario alla preparazione dei lavori o dissertazioni sui diversi aspetti e caratteri del cinema, del film, della loro evoluzione e proiezione nella cultura.

Esistono, sicuramente, dei lavori bibliografici seri consacrati al cinema, al film e ai numerosi problemi che essi suscitano: li si troverà elencati nel Capitolo IX. Tuttavia i loro autori li hanno limitati sia ai lavori di una sola lingua, sia ad una sola materia o ad un solo tema; o si sono limitati a prender nota delle opere generalmente considerate come fondamentali, che non possono pretendere, al giorno d'oggi, di dare un panorama completo e sufficiente degli studi, delle conoscenze e ricerche, dei documenti e delle teorie il cui esame e la cui discussione si impongono per fare un lavoro nuovo veramente utile. Inoltre, tranne nel caso del « Film Index » a cura di Harold Léonard, e di « Das Deutsche Filmschriftum » di Traub e Lavies, limitati il primo alle materie attraverso le quali il film è considerato un'arte, e l'uno e l'altro alle opere di lingua inglese e rispettivamente tedesca, queste bibliografie non stabiliscono nei casi necessari, nessuna divisione sistematica degli argomenti trattati, rendendo cosí la ricerca difficile, incerta; di piú provocano una spiacevole perdita di tempo. Il vantaggio della classificazione sistematica delle materie è evidente nel « Film Index », che d'altra parte fornisce pure un compendio di numerosi libri. Invece sfuma in « Das Deutsche Filmschriftum », la cui metodologia è discutibile e le deficienze nel campo della storiografia ingiustificate.

Non abbiamo la pretesa d'aver compilato una bibliografia che possa rispondere alle piú estreme esigenze. Tra queste vi potrebbe essere, in primo luogo, quella di un commento informativo o critico sugli scritti elencati. Nella quasi totalità dei casi abbiamo dovuto rinunciarvi a causa di parecchie difficoltà, le piú importanti delle quali sono puramente materiali. Se ci sarà possibile assicurarci nell'avvenire i mezzi per vincerle, non esiteremo a rimetterci all'opera.

D'altra parte, abbiamo dovuto fare una scelta delle voci, e ogni

scelta, anche quando giustificata da una logica, può talvolta apparire arbitraria. Infine, il nostro lavoro di ricerca e di identificazione, durato diversi anni, è stato spesso intralciato dalla difficoltà di rintracciare o di consultare certe opere, di controllare direttamente alcuni dei loro elementi per completare l'informazione, o per procedere alla loro classificazione. In certi casi non abbiamo potuto provvedere noi stessi alla compilazione delle schede; abbiamo dovuto allora rimetterci ai dati forniti da commentatori o da corrispondenti. Cosí nel Capitolo XI « Libri non classificati » si troveranno, assieme a scritti che la loro carenza di una netta definizione e la continua interpolazione di materie varie destinano automaticamente a questo capitolo, anche qualche lavoro che non siamo riusciti a identificare con precisione e sicurezza e che perciò ci è rimasto impossibile di classificare.

Pensiamo, tuttavia, che per l'ampiezza, la molteplicità e la diversità delle fonti considerate e delle varie lingue contemplate — quindi delle posizioni spirituali, delle correnti di pensiero, e degli atteggiamenti molto differenti — per il metodo di classificazione che noi ci siamo sforzati di rendere il piú semplice e il piú chiaro possibile, abbiamo fatto opera utile, che aiuterà a superare la situazione che abbiamo segnalata.

* * *

Al momento di licenziare il manoscritto, sentiamo il dovere di ringraziare gli enti e le personalità che ci hanno aiutato a condurre a termine la nostra iniziativa.

I nostri ringraziamenti vanno innanzitutto all'Università di Padova, ai suoi Rettori Magnifici Senatore Ferrabino, Professori Meneghetti e Ferro, al Prof. Fiocco, direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte, i quali ci hanno, in parte, assicurato i mezzi per intraprendere il lavoro e non ci hanno risparmiato il loro incoraggiamento; al Prof. G. Sala, direttore del Centro Sperimentale di Cinematografia e di « Bianco e Nero », che ci ha aperto la via alla pubblicazione; e infine a tutti i corrispondenti che ci hanno aiutato a completare o a controllare il nostro materiale d'informazione, e particolarmente alla « Rockefeller Foundation » e al suo direttore associato E. F. D'Arms, i cui appoggi materiali e morali sono stati tra i piú preziosi e decisivi; a Bernard Karpel, conservatore della Biblioteca del « Museum of Modern Art » di New York; Franco Venturi, addetto culturale presso l'Ambasciata d'Italia a Mosca, C. R. Morey, addetto culturale presso l'Ambasciata degli Stati Uniti a Roma; Ove Brusendorff, direttore di « Det Danske Filmmuseum »; Einar Lauritzen, direttore della « Filmhistoriska Samlingarna » di Stoccolma; Stefan Kompath, del « Orszagos Film-Hivatal » di Budapest; Phillips Temple, conservatore del « Riggs Memorial Library of Georgetown

University »; Prof. Josef Gregor, conservatore della « Theater Sammlung » della "Osterreichische National-Bibliothek"; Mario Ponce de Léon, consigliere culturale presso l'Ambasciata di Spagna a Roma; Felix Ribeiro, capo della sezione cinematografica del « Secretariado Nacional de Informaçao » di Lisbona; Heinz Zimmermann, Charles Reinert, Jean George Auriol, Mario Verdone, Martin Quigley jr.; al British Film Institute »; al « British Council »; all'« American Library Association »; al « Motion Pictures Research Council Inc. »; all'« Academy of Motion Pictures Arts and Sciences » di Hollywood; all'« Institut des Hautes Études Cinématographiques » di Parigi; al « Ceskoslovensky Státni Film » al « Ceskoslovensky Filmovy Ustav v Praze »; al « Ceskoslovensky Filmovy, Nakladatelstvo ».

Che il riconoscimento che rendiamo qui rispecchi la gratitudine che noi portiamo loro per l'aiuto illuminato e generoso.

* * *

Ci sembra infine indispensabile fornire qualche dettaglio sui criteri che ci hanno guidato nella scelta e nell'ordinamento del materiale. Abbiamo generalmente scartato, salvo che nel Capitolo VIII (Formato Ridotto e Film d'Amatori) gli scritti di pura e semplice divulgazione. Cosí nel Capitolo IX nei riguardi di volumi e stampati di propaganda particolare, quando essi non portavano elementi utili ad illuminare imparzialmente il lettore su qualche questione generale o specifica, su una personalità, oppure non contenevano una documentazione d'insieme ed inedita. Di tutta la massa di giornali e di riviste, eccezion fatta per quanto riguarda pubblicazioni come « Bianco e Nero », « La revue du cinéma », « Hollywood Quarterly », « Close Up », « Sight and Sound », non abbiamo conservato che gli scritti che per la personalità del loro autore o l'importanza come informazione o discussione, rivestivano un particolare interesse.

Il materiale si trova diviso in 27 classificazioni e sotto divisioni; e ciò tanto per comodità di consultazione, quanto per poter fornire una visione organica e critica di cosí vasta produzione bibliografica. Evidentemente se la classificazione di certi argomenti è netta e sicura, per esempio non vi saranno dubbi nel distinguere un manuale tecnico da un lavoro giuridico, i confini invece tra estetica e critica, tra critica e storia, sono molto labili. Abbiamo cercato di dare delle definizioni, che corrispondono naturalmente alla comune accezione, di tale categorie, e le abbiamo riportate nella forma piú breve possibile all'inizio di ogni capitolo. Il nostro desiderio di chiarezza non impedirà tuttavia che qualche saggio estetico si sia mescolato alle monografie storiche, e che qualche articolo classificato come « critica » sia invece cosí ricco di considerazioni generali o di dati e di informazioni da essere in realtà piut-

tosto una monografia estetica o storica. Ciò non dipende, nella maggioranza dei casi, da mancanza di documentazione da parte nostra: siamo talvolta rimasti a lungo incerti nel classificare non solo libri conosciutissimi, ma in un caso persino nel classificare un saggio scritto da uno di noi.

Per tali ragioni siamo stati indotti talvolta a classificare un'opera in diversi capitoli: è infatti frequentissimo il caso di libri che trattino due o piú aspetti diversi del cinema: come « We Make the Movies » a cura di Nancy Naumburg, che ha contemporaneamente un carattere aneddotico — e come tale si ritroverà nel terzo paragrafo del Capitolo Storia — e contemporaneamente dà ampi ragguagli sulla lavorazione del film, e quindi trova posto anche nel Capitolo Tecnica, parte seconda. I libri invece che trattino molti aspetti diversi del cinema, fino a comporne un quadro generale sono riportati nel primo capitolo e non sono, salvo rari casi, ripetuti in nessun altro se non nei loro elementi chiaramente caratteristici; sopratutto quando si tratta di opere di larga collaborazione.

Abbiamo seguito come criterio generale quello di classificare secondo l'intimo carattere del libro, e non tanto secondo l'argomento. Un caso tipico è quello del libro di Aroseff *Le Cinéma en U.R.S.S.* il cui carattere è profondamente storico, e non generale, sebbene tratti argomenti diversi.

Precisiamo infine: le voci sono nella lingua originale, senza traduzione quando si tratti di libri inglesi, francesi, tedeschi, spagnoli. In tutti gli altri casi al titolo originale segue la traduzione; tranne nel caso di un libro armeno, il cui titolo originale non era riducibile facilmente in caratteri latini. La riduzione dei nomi e dei titoli russi è fatta secondo il comune metodo del corrispondente fonetico italiano. Quando è stato possibile rintracciarlo e nei casi piú importanti, al titolo del libro segue il sommario.

Mentre rimandiamo all'inizio dei singoli capitoli per le definizioni e le spiegazioni dettagliate, ci sembra utile fornire immediatamente lo schema classificativo della materia:

I - *Opere generali*

II - *La Storiografia*

III - *L'Estetica e la Critica*

IV - *La Tecnica*

V - *I Problemi Sociali e Morali*

VI - *I Problemi Giuridici ed Economici*

VII - *La Scienza*

VIII - *Il Formato Ridotto ed il Film d'Amatori*

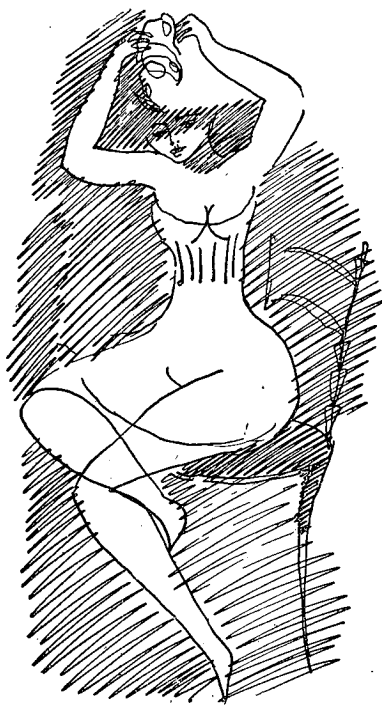
IX - *Documentazione e Antologie*

X - *Soggetti e Sceneggiature*

XI - *Libri non classificati*

XII - *Lista dei Periodici più importanti*

Noi speriamo che la nostra iniziativa incontrerà l'interesse e il consenso degli studiosi, e che essi ci vorranno manifestare il loro favore con suggerimenti ed osservazioni che ci saranno utilissimi per un eventuale aggiornamento dell'opera.

Carl Vincent

Capitolo I

Opere generali

Opere che trattano simultaneamente vari aspetti del cinema (storico, tecnico, estetico, giuridico, ecc.); o che, non approfondendo in particolar modo alcuno di essi, tentano di dare una visione generale della cinematografia.

A. B.

Katekismen der allegemeinen Bildung. Bb. 30. Der Film. Entstehung und Entwicklung. 100 Fragen und Antworten.
Wien.

ACIMOVIC, Dragan R.

Za sedmu umetnost (La settima arte)
Beograd, 1938.

ACKERKNECHT, Erwin

Lichtspielfragen.
Berlin, Weidmannsche Buchandlung, 1928, pp. 152.
Sommario: Psychologie u. Pädagogik des Lichtspiels - Der Film als Kulturproblem - Die künstlerichen Entwicklungsmöglichkeiten des belletristichen Films - Das Liechspiel in seinen organischen Zusammenwirken mit anderen Einrichtungen der Bildungspflege - Ein internationales Filmarchiv in Deutschland - Lichtspielreform, ohne Lichtspiel?

ADLER, Mortimer J.

Art and Prudence: A Study In Pratical Pholosophy.
Longmans, Green & Co., New York, 1937.

AMID, John, pseud. (Myron Morris Stearns)

With the Movie Makers, with fifty-one illustrations from famous studios and from the author's own productions.
Boston, Lothrop, Lee & Shepard, 1923. pp. 192. ill. 51.
Sommario: 1. How do you watch the movies? 2. Trick stuff. 3. The world through a camera. 4. Inside the studio. 5. Making a motion picture. 6. Pioneer days in the movies. 7. What makes good pictures good? 8. How good can a picture be? 9. American movies abroad. 10. Movies of tomorrow.

AMMANN, Hans

Lichtbild und Film in Unterricht Volksbildung. Lehrbuch der Technik, Pädagogik, Methodik, u. Aesthetik des Lichtbildes.
München, Dt. Volksverlag, 1936. ill. 44.

ANDREWS, Cyril Bruyn

The Theatre, the Cinema and ourselves.
London, Clarence House Press, 1947.

ANOSCENKO, N. D.

Kino.
Moscva, 1929.

ARALDI, Vinicio

Cinema, arte del nostro tempo.
Milano, Ed. Prora, 1939, pp. 205.

ARNAUD, Etiénne & BOISYVON

Le cinéma pour tous.
Paris, Garnier freres, 1922, pp. 292, tav. f. t. 5.

ARNOUX, Alexandre

Cinéma.
Paris, G. Crès, 1929, pp. 123, con dis. D'Andrè & Foy.

ART CINEMATOGRAPHIQUE,, (L')

Paris, Félix Alcan, vol. I, 1926, pp. 103, tav. f. t. 8, 16°.
Sommario: « Le comique et l'humour » par Beucler A. - « L'émotion humaine » par Dullin C. - « La valeur psychologique de l'image » par Allendy R.

Vol. II, 1927, pp. 102, tav. f. t. 8, 16°.

Sommario: « Signification du cinéma » par Quint P. - « Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale » par Dulac G. - « Formation de la sensibilité » par Landry L. - « Le temps de l'image est venu » par Gance A.

vol. III, 1927, pp. 149, tav. f. t. 8, 16°.
Sommario: « La poésie du cinéma » par Maurois A. - « Le musique del images » par Vuillermoz E. - « Théâtre et cinéma » par Lang A. - « Cinéma et littérature » par Berge A.

vol. IV, 1927, pp. 116, tav. f. t. 8, 16°.
Sommario: « Le cinématographe et l'espace » par L'Herbier M. - « Cinéma expression sociale » par Moussinac L. - « Introduction à la magie blanche et noire » par Valentin A.

vol. V, 1929, pp. 143, tav. f. t. 8, 16°.
Sommario: « Hollywood au ralenti » par Meunier-Surcouf G.

vol. VI, 1929, pp. 137, tav. f. t. 8, 16°.
Sommario: « Le decor » par Mallet-Stevens R. - « Le maquillage » par Schutz M. - « Le costume » par Bilinsky B. - « La technique » par Richard A. P.

vol. VII, 1930, pp. 134, tav. f. t. 8, 16°.
Sommario: « Le cinéma en France » par Boisyvon - « Le cin'ma en Italie » par Ghione E. - « Le cinéma en Amèrique » par Ferri-Pisani.

vol. VIII, 1931, pp. 151, tav. f. t. 8, 16°.

Sommario: Le cinéma allemand » par Jeanne R. - « Le cinéma nordique » par Dahlin T. - « Le cinéma russe » par Altman G.

AUTORI ANONIMI

The Factual Film - The Arts Enquiry.
London, Oxford University Press, 1947.

AZEVEDO, Manuel (de)

O cinema en marcha.
Porto, Ed. Cadernos Azuis, 1943, pp. 59.
Panorama actual do cinema.
Porto, Ed. Livraria Latina, 1946, pp. 80.

BAGIER, Guido

Der kommende Film. Eine Abrechnung und eine Hoffnung. Was war? Was ist? War wird?
Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1928, XCVI/119 pp., ill. 203.

BAHRENS, Kurt

Der Schall-Film. Geschicte, Technik, Einsatz.
Berlin, Verlag f. Recht und Verwaltung, 1939, pp. 47.

BARRY, Iris

Let's go to the Movies.
New York, Payson and Clark, 1926, pp. 278, ill.
Sommario: 1. Let's go to the pictures. - 2. Dolls and Dreams. - 3. Art? - 4. The public's pleasure. - 5. The sub-title. - 6. Acting. - 7. Stars. - 8. Comedians. - 9. Conventions and morals. - 10. Difficulties. - 11. A vicious triangle - 12. Producers, directors and others. - 13. Speaking of international. - 14. A dialog of two sober men as tough Plato and Aristotle. - Bibliography. - Index. - Glossary of terms. - List of films.

BEDEUTUNG DES FILMS UND LICHTBILDES (Die) Sieben Voträge.

München, Max Kellerer, 1917, pp. 67.
Sommario: 1. Ackerkencht: Das Lichtspiel im Dienste der Bildungspflege. - 2. Schönhuber: Der Kinounterricht und die Verwertung des Lichtspiels in den verschiedenen Unterrichtszweigen - 3. Pfeiffer: Lichtspielbühnen, eine Aufgabe neuzeitlicher Gemeindepolitik - 4. Jacob: Die Bedeutung des Films und Lichtbildes für die Nationale und wirtschftliche Werbearbeit. - 5. Gleichen-Russwurm: Lichtspiel und Dichtung. - 6. Endres: Der Film als Mittel der militärischen Be-

richterstattung. - 7. Roemer: Bildnerisch Forderung an die Lichtspieltheater.

BELLING, Curt & BETZ, Hans Walther & NEUMANN, Carl

Film-Kunst, Film-Kohn, Film-Korruption. Ein Streifzug durch vier Film-Jahrzenhte.
Berlin, Scerping, 1937, pp. 171, ill. 21, ritratti 50.

BENDICK, Jeanne

Making the Movies.
New York, Mc. Graw-Hill, 1945, pp. 190. 2ª ed. New York, Elek, 1947.

BENNETT, Alfred Gordon

Cinemania: Aspects of Filmic Creation.
London, Jarrolds, 1937, pp. 432, ill. 40.

BENNETT, Colin N.

Handbook of Kinematography; The History, Theory, and practice of Motion Photography and Projection.
London, The Kinematograph Weekly, 1915, pp. 348, ill.

BENOIT-LEVY, Jean

Les grandes missions du cinéma.
Montreal, Lucien Parizeau, 1945, pp. 349.

The Art of Motion Picture.
New York, Coward-Mc Cann, 1946, pp. 350.
Trad. di Theodore R. Jaeckel.

BERACHA, Sammy

Le mirage du cinéma: introduction à une esthètique et à une sociologie du septiéme art.
Paris, S.E.P.E., 1947.

BETZ, Hans Walther & NEUMANN, Carl & BELLING, Curt

Film-Kunst, Film-Kohn, Film-Korruption. Ein Streifzug durch vier Film-Jahrzenhte.
(vedi Belling Curt).

BEYER, Nils

En bok om film. (Un libro del cinema).
Stockholm, Ed. Radiotjänst, 1949, pp. 219, 8°.

BLOEM, Walter

Seele des Lichtspiels. Eine Bekenntnis zum Film.
Leipzig, Grethlein u. Co., 1922, pp. 184, ill. 22.

Soul of the Moving Picture.
New York, Dutton & Co., 1924, pp. 164.
Trad. di Allen W. Porterfield.

BOISYVON, & ARNAUD, Etienne

Le cinéma pour tous.
(vedi Arnaud E.).

BOUGHEY, Davidson

The Film Industry. (Pitman's common commodities and industries).
London, Pitman, 1921, pp. 110, ill.
Sommario: Introduction. - 1. The cinematograph film. - 2. The cinematograph camera. - 3. Perforating, developing and drying. - 4. Printing, tinting, toning and titling. - 5. A motion picture studio. - 6. Films and Film-makers. - 7. Fiction film production. - 8. Travel, topical, and scientific films. - 9. Film distribution and publicity. - 10. The projector and the screen. - 11. Film exhibition.

(BOVAY, G. M.) a cura di

Le cinéma: un oeil ouvert sur le monde.
Lausanne, Ed. Clairefontaine, 1952. pp. 152, ill. 100, 8°.
Sommario: Dialogue avec J. Cocteau. - L'age hèroique du cinéma, par L. Moussinac. - Peter Schlehmihl et le commerce des ombres, par G. Sadoul. - Pour un cinéma impur. (defense de l'adaptation.), par A. Bazin. - Poèsie et réalisme, par G. M. Bovay. - Le dessin animé, par M. Bessy. - Le cinéma saisit le vif, par Thevenot. - Le cinéma et le piège de la realité, par N. Vedres. - Le musée vivant (le film sur l'art), par G. M. Bovay.

BOWDEN, Paul W. & STERNER, Alice P.

Course in Motion-picture Appreciation.
(vedi Sterner, Alice P.).

BRAZIER, Marion Howard

Stage and Screen.
Boston, Brazier, 1920, pp. 130.

BUCHANAN, Andrew

Art and Life of the Film.
London, 1936.

The Art of Film Production; with an appreciation by John Grierson.
London, Pitman, 1936, pp. 99, ill. 15, 8°.
Sommario: Introductory - Behind the screens - What is screen art? Choosing a subiect - Creative direction - Dramatizing industry - News-reels or real news - The camera goes to see - Screen magazine production.

Film en toekomst.
Amsterdam, Het Hollandsee Mitgevershins, 1946, pp. 165, 16°.

Films: the Way of the Cinema.
London, Pitman & Sons, 1932, pp. 232, ill., 8°.
New York, Pitman Publishing Corporation, 1932, pp. 226, ill.

BUCHANAN, Andrew, FIELD, M., LAMBERT, R., LEJEUNE, C., & ROTHA, Paul

For Filmgoers only - The intelligent filmgoer's guide to the film.
London, Faber & Faber, 1934, pp. 98.

BURSAK, I.

Kino. (Il cinema)
Moskva, Proletkino, 1926, pp. 104, ill.

CAMERON, J. R. & DUBRAY, J. A.

Cinematography and Talkies.
Woodmont, Conn., Cameron Publ. Co., 1932, pp. 255.

CARSTAIRS, John Paddy

Movie Merry-go-round. Prefazione di M. Carroll.
London, Newnes, 1937, pp. 240, ill.

CHESMORE, Stuart

Behind the Cinéma Screen; illustrated from photographs and from drawings by A. L. Stephens.
London, Nelson, 1934, pp. 100, ill.
Sommario: 1. From script to shooting. - 2. The shooting begins. - 3. Editing the film. - 4. Seeing and believing. - 5. The news in pictures. - 6. The story of « Mickey Mouse ». - 7. The « Secrets of Nature ». - 8. Teaching animals to act. - 9. Into the programme. - 10. How it all began.

CHRISTENSEN, Theodor & ROOS, Karl

Film, Stum-F., Tone-F., Farbe-F., Kunstform, Teknik, Kultur. (Il film; film muto, film sonoro, film a colori, forma d'arte, tecnica, cultura).
Köbenhavn, Levin og Munksgaard Forlag, 1936.

CINEMA, (Le)

(Encyclopedie par l'image).
Paris, Hachete, 1925, pp. 63, ill. 125, 8°.

CINEMA EN L'AN 2000, (Le)

(Le cinquantenaire du Cinéma).
Paris, Rond-Point, 1945, pp. 68, ill.

CINQUANTENAIRE DU CINEMA

(28 *Decembre* 1895-28 *Decembre* 1945).
Paris, Prisma, 1946, pp. 48.

COUSINS, Edmund George

Filmland in Ferment.
London, Archer, 1932, pp. 304, ill.
Sommario: I. The film - II. The actor - III. The audience.

CRAPOUILLOT (Le). Numéros speciaux

Le Cinéma.
Paris, mars 1923, pp. 12, ill.
Articoli di: Galtier-Boissiere, Moussinac, Delluc, Arnoux.

Le Cinéma.
Paris, mars 1927, pp. 50, ill.
Scritti di: Harry-Baur, Arnoux, Moussinac, Clair, Beucler, Braga, Leon-Martin, Gallier-Boissier, Prévost, Blanchard, Cheronnet.

DALE, Edgar

How to Appreciate Motion Pictures; a manual of motion-picture criticism prepared for high-school students.
New York, Macmillan, 1935, pp. 243, 8°.
Sommario: 1. What is motion picture appreciation? - 2. Shopping for

your movies. - 3. The history of the movies. - 4. A visit to a studio. - 5. your movies. - 3. The history of the story. - 7. Acting. - 8. Photography. - 9. Setting. - 10. Sound and music. - 11. Direction. - 12. What are motion pictures for? - 13. What next?

DARTINGTON Hall trustees

The Factual Film, a survey sponsored by the D. H. trustees. Published on behalf of the Arts enquiry by PEP (Political and Economic Planning).
London, New York, ecc., Geoffrey Cumberbge, Oxford University Press, 1940.

DE BRUYN, Jeanne

Dat is film.
Antwerpen, De Sikkel, 1942, pp. 94, 8°.

DELPEUCH, André

Le cinéma.
Paris, Ed. G. Doin et Cie, 1927, pp. 292.
Sommario: Les firms plus célèbres - La presse du cinéma - Les films plus célèbres - ecc.

DERYCKE, Gaston

Destin du cinéma.
Bruxelles, La Roue Solaire, 1943, pp. 127, ill. 30, 8°.

DEUTSCHE LICHTBILDBUCH, (Das)

Filmprobleme von gestern und heute.
Im auftrage der Deutschen Lichtbildges. e. V. hesg. v. H. Pfeiffer.
Berlin, Aug. Scherl, 1924, pp. 49.

DIAMANT BERGER, Henri

Le cinéma.
Paris, Renaissance du Livre, 1919, pp. 282.

DIECKMANN, Friederich

Das Kino. Sein Werden und die Möglichkeiten seiner Gestaltung.
Wolfnbüttel, J. Zwissler, 1921, pp. 32.

(DI GIAMMATTEO, Fernaldo), a cura di

Essenza del film.
Torino, Edizioni di « Il Dramma », 1947, pp. 128.
Sommario: Parte prima: Significato e importanza del cinema. - Chiarini: Il film nei problemi dell'arte. - Groll: i mezzi d'espressione del film. - Marvell: Il film e il realismo. - Jezek: Cinema e letteratura. - Marinucci: Film e commedia. - Balàzs: Il cinema e il capitalismo. - Casiraghi: Ciò che chiediamo al cinema, oggi. - Parte seconda: Struttura. - Barbaro: Soggetto e tema. - Eisenstein: Soggetto e sceneggiatura. - May: Tecnica della sceneggiatura. - Welles-Mankiewicz: Citizen Kane (brano di sceneggiatura). - Aristarco-De Santis-Lizzani-Vergano: Il sole sorge ancora (brano di sceneggiatura). - Pasinetti-Puccini: La regía cinematografica. - L'Herbier: Il compito essenziale del regista. - Nilsen: Stile creativo nell'arte dell'operatore. - Rehlinger: Il volto cinematografico. - Paolucci: Scenografia per film. - Jaubert: La musica nel film. - Pudovkin: Il montaggio come base del film. - Campassi: Grammatica e sintassi del film. - Parte terza: Alcuni problemi del film. Malraux: Per una psicologia del film parlato. - Flaherty: La funzione del documentario. - Di Giammatteo: Il film a colori non è ancora nato. - Bandini: Decadenza del disegno animato. - Aristarco: Il problema della censura.

DUBRAY, J. A. & CAMERON, J. R.

Cinematography and Talkies.
Woodmont, Conn., Cameron Publ. Co., 1932, pp. 255.

FALQUINA, Angel

El mundo del celuloide.
1946.

FAWCETT, L'Estrange

Films: facts and forecasts.
London, Geoffrey Bles, 1927, pp. 277, ill.
Sommario: 1. History and future of the film - 2. British fims. - 3. Films and politics. - 4. The Americans' faults. - 5. The dominating dollar - 6. « Trustification ». - 7. American persons and personalities. - 8. Public and publicity. - 9. American picture theatres. - 10. New York. - 11. To the Coast. - 12. Los Angeles and Hol-

lywood. - 13. In the studio. - 14. Committee-made pictures. - 15. « Camera! ». - 16. Chaplin in his studio. - 17. Chaplin the man. - 18. Stars and their fans. - 19. Scenary and settings. - 20. Germany. - 21. Modern treatment and technique. - 22. Appreciation. - 23. The woman. - 24. Children. - 25. Art of business. - 26. Do we take the cinema too seriously? - 27. « Carpe Diem! ».

Die Welt des Films. Unter Mitwirkung des Wiener Filmbundes für die deutsche Ausgabe frei bearbeitet und ergänzt von C. Zell u. S. W. Fischer.
Wien, Amalthea, 1928, pp. 230, ill. 102.

FEJER, Tamas

Film. A film gyartasa, esztétikaja és jövoe. (Film: la sua produzione, la sua estetica e il suo futuro).
Budapest, Ed. Iras, IV Bécsi u. 1., 1943.

FELIX, Jean

Le chemin du cinéma. Comment accéder aux différentes carrières cinématographiques: art, commerce, industrie, technique. Prefazione di Jacques Feyder.
Paris, Film et technique, 1934, pp. 96, ill. 96.

(FESCOURT, Henri) a cura di

Le cinéma des origines à nos jours.
Prefazione di Henri Fescourt.
Paris, Ed. Du Cygne, 1932, pp. 366, ill. 275, 4°.
Sommario: Precisions sur l'histoire du Cinéma, par Coissac G. M. - Jules Marey et la chronophotographie, par le Dr. Nogues - Le cinéma parlant, par Picot M. et Chardois H. - Les laboratoires de tirage, par Maurice G. - La naissance d'un film, par Saurel L. - L'évolution artistique du cinématographe, par Jeanne R. - Le cinéma en France après la guerre, par Bouquet J. L. - Les stars, par Auriol G. A. - De la photogenie dans ses rapports avec les objets, les êtres et la nature, par Hamman J. - Le cinématographe, les sciences et la nature, par le Dr. Comandon - Reportage, par Croze J. L. - Le producteur, son role, par Delac Ch. - L'auteur de films, par Burquet Ch. - Finance et cinéma, par Fain Gaël - Le cinéma d'avant-garde, par Dulac G.

FIELD, M. & LAMBERT, R. & LEJEUNE, C. & ROTHA, P. BUCHANAN A.

For Filmgoers only - The Intelligent Filmgoer's Guide to the Film.
London, Faber & Faber, 1934, pp. 98.

FISCHER, Wolfang

Des belebte Bild. Fünf Kapitel über Film und Kino.
Wien, Franz Deuticke, 1931, pp. 32. (Deutsche Lesehefte, 23).

FUCHSIG, Heinrich

Rund um den Film. Grundriss einer allg. Filmkunde.
Wien, Deuscher Verlag für Jugend und Volk, 1929, pp. 221.

GAD, Urban

Filmen. Dens Midler og Maal. (Il film; i suoi mezzi e i suoi scopi).
Köbenhavn, Gildendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1919, pp. 288, 8°.

Der Film. Seine Mittel, seine Ziele.
Berlin, Schuster und Loeffler, 1921, pp. 283.

GRAFF, Werner

Das Buch vom Film.
Stuttgart, Thienemanns, 1932, pp. 64.

GROSSER, Reinhold Fritz

Wege zum Film. Betrachtungen für Jedermann.
Berlin, Filmkunstverlag, 1919, pp. 70.

HARRISON, Louis Reeves

Screencraft.
New York, Chalmers Publ. Co., 1916, pp. 151, ill.

HIPPLER, Fritz

Betrachtungen zum Film-Schaffen.
Berlin, Hesse, 1942, pp. 107.
(Schriftenreihe der Reichsfilmkammer, 8).

HIRSCHFELD-MACK, L.

Farbenlichtespiele. Wesen, Ziele, Kritiken.
Berlin, 1925, pp. 27.

HOLAN, Emil

Kniha o filmu. (Il libro del film).
Praha, Synek, 1938, pp. 120, 4°.

HONEG, Karl

Die Wahrheit über das Kino.
Berlin, Jugendbuchhandlung, 1921, pp. 16.
2ª ed.: Ebda, 1922.

HOPWOOD, Henry V.

Living Pictures: Their History, Photo-Reproduction and Pratical Working.
New York, Tennat and Ward, New York, 1899.

HOSTAN, Jean

O filmu. (Il film).
Praha, Statni Nakladatelstvi, 1935, pp. 47, 8°.

HUMFREY, Robert

Careers in the films.
London, Pitman, 1938, pp. 104, ill.
Sommario: 1. Early days of the British film industry: some reminiscences. - 2. Crafts and occupations embodied in a studio unit. - 3. A peep into a modern studio. - 4. How and why a film talks. - 5. The sound engineer. - 6. The « sound effects » supervisor. - 7. The news-reel cameraman. 8. The free-lance cameraman. - 9. The treatment of the film in the processing laboratories. - 10. A few hints to young girl aspirants. - 11. The advent of colour films.

IUTKEVICH, Sergei

Cieloviek na ekranie. (L'uomo sullo schermo)
Moskva, Goskinoisdat, 1947. pp. 280, ill. 100.
Sommario: Discorso sull'attore. - Discorso sul regista cinematografico. - Discorso sul montaggio. - L'artista al cinema. - Diario di un regista.

JACKSON-WRIGHLEY, M. & LEYLAND, Eric

The Cinema: Historical, Technical and Bibliographical.
A survey for Librarians and Students. Introduzione di W. Armstrong.
London, Grafton, 1939, pp. 198.

JASPER, G.

Vom Film.
Bethel, Vlgshaus d. Anstalt Bethel, 1934, pp. 30.
(Sonderdruck d. Monatsbl. Beth-El. 17).

KEIM, Jean, A. —

Le cinéma.
Paris, Editions Bourrelier et C.ie, 1940, pp. 128, ill. 100.

KENNEDY, Joseph Patrick (a cura di)

The Story of the Films; as told by leaders of the industry to the students of the Graduate School of Business Administration, George F. Baket Foundation, Harvard University.
A. W. Shaw co., 1927, pp. 377, ill.
Sommario: 1. General introduction to the course, by J. P. Kennedy. - 2. Supervision from within, by Will H. Hays. - 3. Origin and growth of the industry, by Adolph Zukor. - 4. Financial aspects, by Dr. Attilio H. Giannini. - 5. Production problems, by Jesse L. Lasky. - 6. Building a photoplay, by C. B. de Mille. - 7. Short reels and educational subjects, by Earl W. Hammons. - 8. The actor's part, by Milton Sills. - 9. Distributing the product, by Sidney R. Kent. - 10. Advertsing motion pictures, by Robert H. Cochrane. - 11. Theatre management, by Samuel Katz. - 12. The motion picture and vaudeville, by Marcus Loew. - 13. Reminiscences and observations, by William Fox. - 14. Future developments, by Harry M. Warner.

KENNEDY, Margaret

The Mecanised Muse.
London, Allen & Unwin, 1942.
(P. E. N. Books).

Mechanisovana musa. (La musa meccanizzata).
Praha, CsFN, 1947, pp. 82, 8°.
Trad. di J. Maranova.

KIESLING, Barrett C.

Talking Pictures; how they are made, how to appreciate them.
Richmond, Johnson Publ. co., 1937, pp. 332, ill.
Sommario: 1. Motion picture appre-

ciation. - 2. History of motion pictures. - 3. A singleminded community. - 4. Dreams wanted. - 5. The story is selected. - 6. Why stories are changed. - 7. The scenario writer. - 8. Motion picture research. - 9. The sets are made. - 10. Properties. - 11. Costuming the picture. - 12. Strange jobs. - 13. The casting director. - 14. Stars. - 15. Making folks over. - 16. The director. - 17. The stage is set. - 18. « Lights! Camera! ». - 19. « Going in location ». - 20. Sound recording. - 21 Music in pictures. - 22. Editing the film. - 23. Developing the film. - 24. Social influences. - 25. The short subject. - 26. In home and school. - 27. The road ahead.

KNUDSEN, Poul

Film.
Köbenhavn, Det Schonbergske Forlag, 1939, pp. 48, 8°.

KORMENDY, Ekes Dr. L.

A mozi. (Il cinema).
Budapest, Singer & Wolfner, 1915.

KOZMA, Sandor

A mozgofénykép‚ A kinematografia fejlodése, lényege és jelentosége. (Il cinema. Sviluppo, essenza e importanza del cinematografo).
Kaposvar, 1911.

KUNTE, Joseph

Das Kino. Ein Mahn- und Warnruf an Eltern und Jugend.
Klagenfurt, Carinthia, 1919, pp. 31. (Volksaufklährung, nr. 199).

KYSELA, Frantisek

Uzky film v teorii a praxi.
Kladno, 1937, pp. 94, 8°.

LAMBERT, R. & LEJEUNE, C. & ROTHA, P. & BUCHANAN, A. & FIELD, M.

For Filmgoers only - The Intelligent Filmgoer's Guide to the Film.
London, Faber & Faber, 1934, pp. 98, 8°.

LARSEN, Egon

Spotlight on Film. Prefazione di Sir Michael Balcon.
London, Max Parrish and Co., 1950, pp. 301, 8°.

LEFOL, Gaston

Cinéma.
Paris, Massin, 1912, tav. 36.

LEGA, Giuseppe

Il fonofilm. L'arte e la tecnica della cinematografia sonora e parlata.
Firenze, Nemi, 1932, pp. 64, ill., 8°.

LEHMANN, Heinrich

Die Kinematographie, Ihre Grundlagen und ihre Anwendungen.
Leipzig, Teubner, 1919, pp. 117, ill. 60 (Aus Natur und Geisteswelt, Bd 358).

LEJEUNE, C. & ROTHA, P. & BUCHANAN, A. & FIELD, M. & LAMBERT, R.

For Filmgoers Only - The Intelligent Filmgoer's Guide to the Film.
London, Faber & Faber, 1934, pp. 98, 8°.

LEMKE, Hermann

Die Kinematographie der Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft.
Leipzig, Demme Verlag.

LEONHARD, Rudolf

Bemerkungen zur Aesthetik und Soziologie des Films. 1920.

LEPROHON, Pierre

Les mille et un métiers du cinéma.
Paris, Ed Mèlot, 1947, pp. 332, ill., 8°.

LESCARBOURA, Austin Celestin

Behind the Motion Picture Screen.
Scientific American Publ. Co., 1919, pp. 420, ill.

LEYLAND, Eric & JACKSON - WRIGHLEY, M.

The Cinema; Historical, Technical and Bibliographical.
(vedi Jackson-Wrigkley. M.).

LEWIS, Richard & RAND, Helen

Film and School; Handbook in Moving-Picture Evaluation; with the advice and counsel of Edgar Dale and Sarah Mc Lean Mullen.
New York, Appleton-Century, 1937, pp. 196, ill.

(National Council of Teachers of English pubblication).
Sommario: 1. Moving pictures, a social and educational force. - 2. How moving pictures interpret life. - 3. The people who make moving pictures. - 4. Rating scales, reviews, and criticism. - 5. Moving picture clubs. - 6. More to be done.

LIESEGANG, F. P.

Das lebende Lichtbild. Entwicklung, Wesen und Bedeutung des Kinematographen.
Düsseldorf, Liesegang, 1910, pp. 68, ill. 53.

LINDGREN, Ernest

The Art of the Film.: An Introduction to Film Appreciation.
London, Allen and Unwin, 1948, pp. 242, ill.

MANVELL, Roger

Film.
London, Penguin Books, 1944, pp. 192, ill., 16°.
2ª ed.: Penguin Books, 1946. (Riveduta e aumentata).
3ª ed.: Penguin Books, 1950, pp. 288, ill. 240.

A Seat at the Cinema.
London, Evans Brothers, 1951, pp. 192, ill., tav. f. t. 17.

MARSTON, William M. & PITKIN, Walter B.

The Art of Sound Pictures.
New York, London, D. Appleton & Co., 1930, pp. 287.

MINNEY, R. J.

Talking of Films.
Home and Van Thal, 1947.

MOGENSEN, Harald

Filmproblemer. (Problemi del film).
Köbenhavn, Nyt Nordisk Forlag, 1940, pp. 113, 8°.

MORIS, Roger

Le cinéma.
Montpellier, 1930.

MOUSSINAC, Leon

Naissance du cinéma.
Paris, J. Povolosky e C.ie, 1925, pp. 178, 8°.

Panoramique du cinéma.
Paris, Ed. Au Saus Pareil, 1929, pp. 148, ill. 80, 8°.

NANNI, A.

Tecnica e arte del film.
Milano, 1931.

NEUMANN, Carl & BELLING, Curt & BETZ, Hans Walther

Film-Kunst, Film-Kohn, Film-Korruption. Ein Streifzug durch 4 Film-Jahrzenhte.
(vedi Belling, Curt).

NOAK, Victor

Das Kino. Etwas über sein wesen und seine Bedeutung.
Leipizig, Dietrich, 1913, pp. 31. (Kultur u. Fortschritt, 487/88).

NOBRE, Roberto

Horizontes de cinema.
Lisboa, Guimaraes & C., 1939, pp. 250

NOWAK, Karl Jos.

Wie komme ich zum Film? Was muss ich vom Film wissen? Antworten auf alle Fragen, die den Film betreffen.
Wien, Selbstverlag, Druck F. Horowitzky, 1936. pp. 87.

ODENCRANTS, Arvid

Den moderna kinematografien. (La cinematografia moderna).
Stockholm, 1926.

O' LAOGHARIE, Liam

Invitation to the Film.
Tralee (Ireland), The Karryman, 1945.
Sommario: The setting - Traditions - Craftmanship - Documentary - Tributary cinema - Film at school - Toward the Irish film - Appendices (Bibliography - Glossary of terms.).

OPFERMANN, H. C.

Die Geheimnisse des Spielfilms. Ein Buch für Filmer und Leute, die gern ins Kino gehen.
Berlin, Photokino-Verlag · Hellmut Elsner K.-G., 1938, pp. 76.

I misteri del film.
in: « Bianco e Nero », Roma, V, 10, ottobre 1941.
Traduzione parziale di Vincenzo Bartoccioni.

PATRE, Théophile

Le cinéma.
Paris, Ed. Corréa, 1942, pp. 189.

PERES, B. S.

Skolno-ucebnyj film.
Moskva, Kinofotoizdat, 1935, pp. 279, 8°.

PERLMAN, William J.

The Movies on Trial: The views and opinions of autstanding personalities anent screen entertainment.
New York, Macmillan, 1936, pp. 266.

PETR, Jaroslav

Kinematograf.
Praha, Vilimek, 1921, pp. 48, 8°.

PHILLIPS, Henry Albert

The Feature Photoplay; a complete and construtive treatment of the photodrama's most profitable and most permanent form, from beginning to end; a pratical treatise together with new-method casts, a seven-part synopsis and portions of working scenarios, interpolated with copious examples and arranged with a view to its use as a text-book for individual or class room study.
Springfield, The Home Correspondence School, 1921, pp. 285, ill.

The Photodrama; the philosophy of its principles, the nature of its plot, its dramatic construction and technique, illumined by copious examples, together with a complete photoplay and a glossary, making the work a practical treatise; with an introduction by J. Stuart Blackton. (The authors' handbook series).
Larchmont (N. Y.), The Stanhope-Dodge Publ. Co., 1914, pp. 221.

PHOTOPLAY RESEARCH SOCIETY, LOS ANGELES. Bureau of Vocational Guidance.

Opportunities in the motion picture industry and how to qualify for positions in its many branches.
Los Angeles, The Society, 1922, vol. 3, ill.
Sommario: Vol. I: 1. Imagination - 2. The morals of the movies, by the editor - 3. The romance of the screen, by James R. Quirk - 4. A day in the studios, by David Strong - 5. Can I appear on the screen? by Bert Lytell - 6. Are you a screen personality? by F. A. Datig - 7. Your opportunity in motion picture, by Thomas H. Ince - 8. How the casting director selects faces, forms, and types, by Robert B. McIntyre - 9. How they broke in, by the editor - 10. Sudden stars, by Rob Wagner - 11. Motion picture salaries: what players really get, by Alfred A. Cohn 12. Pickfordisms for success; interview with Mary Pickford - 13. Are producers really trying to elevate the screen?, by Arthur James 14. Censorship: will it solve the probleme? by Rupert Hughes - 15. Financing motion pictures, by Motley H. Flint - 16. The truth about Hollywood, by Rev. Neal Dood.
Vol. II: The new way to enter pictures, by Roy L. Manker - 2. Writing the scenario: its cycles of evolution by Frederick Palmer - 3. Functions of editorial dept., by Frank E. Woods - 4. Functions of continuity writer, by JeJanie Macpherson - 5. Writing the original story, by H. H. Van Loan - 7. Writing the titles, bl Katherine Hilliker - 8. Breaking into the publicity end of pictures, by Adam Hull Shirk - 9. Duties and qualifications of scenario reader, by Kate Corbaley - 10. Screen Writers Guild, by Alfred Huswick - 11. Industrial motion picture, by Watterson R. Rothacker - 12. The child's opportunity, by Mrs. John Coogan - 13. Making musical adaptations, by Joseph Carl Breil - 14. Screen cartoons: how they are made, by Sidney Smith - 15. The studio research dept: who is qualified to enter this service? by Leroy Armstrong - 16. The first « shot » made in Hollywood (Christie Studios, Oct. 27, 1911) - 17. My success secret, by Douglas Fairbanks - 18. Distributing motion pictures,

by J. D. Williams - 19. The production manager, by Clark W. Thomas - 20. « The four horsemen of the Apocalypse ».
Vol. III: 1. Acting for the screen: six great essentials, by Marshall Neilan - 2. The woman makin up for the screen, by Mary Alden - 3. The man making un por the screen, by Raymond Hatton - 4. Directing the pictures, by Rex Ingram - 5. The assistant director, by Scott R. Beal - 6. The cameraman; how he may break, by John J. Paul Goode - 19. A prediction, by Shirley Vance Marti - 8. The art director, by Max Parker - 9. Art titles, by Loren E. Taylor - 10. The motion picture laboratory: how it operates, by Lewis W. Physioc - 11. The film editor: his training and qualifications, by Del Andrews - 12. Designing clothes for movie folk, by Edith Clark - 13. The property man, by Ray Chrysler - 14. The location man, by Lou Strohm - 15. Operating a projection machine: pratical advice for theatres, churches, schools and clubs, by Earl Hamilton - 16. The exhibitors' opportunity, by Sid Grauman - 17. Distributing pictures on the state rights basis - 18. Scope and outlook of visual education, by Prof J. Paul Goode - 19. A prediction, by the editor.

PITKIN, Walter & MARSTON William M.

The Art of Sound Pictures.
New York, London, D. Appleton & Co., 1930, pp. 287, ill.

POLAK, Josef

Laciné Filmovani. (Film a buon mercato).
Praha, Vesmir, 1941, pp. 98, 8°.

PORDES, Viktor

Das Lichtspiel. Wesen, Dramaturgie, Regie.
Wien, Lechner, 1919, pp. 161.

PORGES, Friedrich

Fünfzig Meter Kinoweisheit. Aus der Werksstatt eines Erfahrenen über Filmdichtung, Filmregie, Filmaufnahme u. Filmdarstellung.
Wien, Harbauer, 1919, pp. 87.

Mein Filmbuch. Vom Film, vom Tonfilm, von Filmstars, und von Kinematographie.
Wien, Mein Film Verlag, 1933.
1ª ed.: 1926; 2ª ed.: 1931.

PREIS, Max

Kino.
Bielefeld, Velhagen und Klasing, 1929. 3ª ed.

PRYOR, William Clayton & PRYOR, Helen Sloman

Let's go to the Movies.
New York, Harcourt, Brace, 1939, pp. 186, ill.

RAND, Helen & LEWIS, Richard

Film and School; a handbook in moving-picture evaluation.
(vedi: Lewis, Richard.)

ROLE INTELLECTUEL DU CINEMA (Le)

Paris, Société des Nations, Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1937, pp. 267.
Contiene scritti di Aboucaya Marcel, Allport Fayette Ward, Arnheim Rudolph, Arnoux Alexandre, Barbaro Umberto, Cavalcanti Alberto, Disney Walt, Faure Elie, Morkovin Boris, Pabst G. W., Rotha Paul, Jahier Valerio (vedi).

Various aspects of the cinema are discussed by authorities from several countries.
New York, Columbia University Press, 1937, pp. 289.

ROTHA, Paul

Celluloid; The film to-day.
London, New York, Toronto, Longmans Green and Co., 1931, pp. 259, ill.

Documentary Film. Prefazione di John Grierson.
London, Faber & Faber, 1936, pp. 272, ill. 63, 8°; 2ª ed.: 1939.

ROTHA, P. & BUCHANAN, A. & FIELD, M. & LAMBERT, R. & LEJEUNE, C.

For Filmgoers only - The intelligent Filmgoer's Guide to the Film.

London, Faber & Faber, 1934, pp. 98, 8°.

SADOUL, Georges

Le cinéma. Son art, sa technique, son économie.
Paris, La Bibliotheque Française, 1948, pp. 224, ill. 26.

Il cinema.
Torino, Einaudi, 1949, pp. 278, 8°.

SCHEINPFLUG

Povaha kinematografického dila. (Carattere dell'opera cinematografica).
Praha, Pravnik, 1944, pp. 287.

SCHROUBECK, Richard

Der Film. Seine Herstellung, Verwerdung, und Bedeutung.
Prag, Dt. Verein zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse, 1922, pp. 22.

SCHUMANN, W.

Kino und Film von heute.
München, Callwey, 1924, pp. 31.
(1914 Flugschrift des Dürerbundes).

SCHWEIZERISCHEN FILMARCHIV

Der Film. Wirtschaftlich, Gesellschaftlich, Künstlerisch.
Herausgegeben von Schweizerischen Filmarchiv, Georg Schmidt, Werner Schmalenbach, Peter Bächlin, H. Eidenbenz.
Basel, Holbein-Verlag, 1947, pp. 160, tav. 64.

SMRZ, Karel

Film.
Praha, Prometheus, 1924, pp. 354, 8°.

SPENCER, D.A. & WALEY, H.D.

The cinema today.
Oxford University Press, 1939.

El cine al día.
Buenos Aires, Editorial nova, 1946, pp. 264, ill. 54.

STERNER, Alice P. & BOWDEN, W. Paul

Course in motion-picture appreciation; produced with the cooperation of the Finer Films Federation of New Jersey. Newark (N. J.), Educational and recreational guides, 1936, pp. 61.

Sommario: 1. Introduction - 2. History - 3. Motion-picture vocabulary - 4. Story - 5. Types of motion pictures - 6. Acting - 7. Director - 8. Sets - 9. Sound and music - 10. Photography - 11. Seeing a motion picture - 12. Value of motion picture.

TIMMLING, Walter & ULRICH, Hermann

Film, Kitsch, Kunst, Propaganda.
Oldenburg, Schulzesche Vlgsbuchhdg., 1933, pp. 62.
(Bd 1. Der Damm. Oldenburger Schriften).

VAN ZILE, Edward S.

That Marvel - the movie. A glance at its reckless past, its promising present, and its significant future.
Introduzione di Will H. Hays.
London, New York, Putnam's Sons, 1923, pp. 299, 8°.

VETTER, Adolf & SCHUMANN, Wolfgang

Kinofragen der Zeit.
München, Callwey, 1924, pp. 41.
(Dürerbund Flugscrift zur Ausdrukultur, 194).
Sommario: Vetter « Das Filmdrama als Kunsttypus » - Schumann « Kino und Film von Heute ».

VIGNEAU, André

Le cinéma.
Le Caire, Les Lettres Française, 19, pp. 130, ill. 46.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel

El cine.
Buenos Aires, Editorial Atlantida, 1945.

VOLTO DEL CINEMA

Roma, Editrice A. V. E., 1941, pp. 381.
Contiene scritti di: Basari, Cannessa, Chili, Covi, Fabbri, Gedda, Lazzarini, May, Meneghini, Zaccagnini. (vedi).

VRIESMAN, D.

Film.
Amsterdam, Contact, 1938, pp. 188.

WALEY, H. D. & SPENCER, D. A.

The Cinema today.
El cine al día (vedi Spencer D. A.).

WEAD, Frank W.

All about Motion Pictures.
Nelson, 1938, pp. 68.
(Our Changing Times Ser., in Basic English).

WELSH, Robert E.

A-B-C of Motion Pictures.
New York, Harper, 1916, pp. 121, ill.
(A-B-C series).

WESSE, Curt

Grossmacht Film. Das Geschöpf von Kunst und Technik.
Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft, 1928, pp. 311, ill. 48.

(WINCHESTER, Clarence Arthur Charles) a cura di

The World Film Encyclopedia; a universal screen guide; fully illustrated with art plates of stars, players, studios, scene, theatres and maps.
London, Amalgamated Press, 1933, pp. 512, ill.
Sommario: How film began, by William Friese-Greene. - The art of make-up, by Max Factor. - Over 1000 film biographies (Gives sketchy biographies, and lists films and producing company. Divided into players, directors, and other important personalities) - Ways to film success, by Ronald Colman, Barbara Stanwyck, Harold Huth, Gwili Andre, Richard Arlen, Molly Lamont - Players' addresses - The scenario, by John Paddy Carstairs - Casting, by Nathalie Buchnall - Film directing, by Ernst Lubitsch - Art direction, by O. F. Werndorff - Camera work, by Curt Courant - Sound recording, by Otto Ludwig - Men and money by J. V. Maresca - Film editing, behind moving pictures, by Mackenzie Winter - News on the screen, by J. Smith-Ross - Interesting facts about films - Dictionary of film terms.

WOLF-CZAPEK, K. W.

Die Kinematographie. Wesen, Entstehung und Ziele des lebenden Bildes.
Berlin, Union, 1911, pp. 135, ill. 46, 2ª ed.

WOLLEMBERG, Hans H.

Anatomy of the Film: an illustrated guide to film appreciation, based on a course of Cambridge University extension lectures. Prefazione di Oliver Bell.
London, Marsland Publications, 1947, pp. 104, ill. 101.

ZEHDER, Hugo (a cura di)

Der Film von morgen.
Berlinfi Dresden, Kaemmereverlag, 1923, pp. 165.

Capitolo II

La Storiografia

In questo capitolo sono classificati:

A) i trattati e studi di soria generale, di periodi quest'ultima, e di storia nazionale, concepiti secondo metodi diversi di ordinamento della materia; che trattino l'argomento da un punto di vista generale (contemporaneamente artistico, tecnico, economico ecc.), oppure si limitino a svolgere prevalentemente un singolo aspetto (storia economica, storia della tecnica, e cosí via).

B) i saggi o articoli monografici dedicati ad un argomento piú ristretto, quale per esempio l'opera o la figura di un regista; un avvenimento, come la scoperta del sonoro, la creazione di un genere, o anche temi piú limitati.

C) i lavori biografici, le memorie e i ricordi aneddotici, nei quali prevale un intento informativo, un carattere di testimonianza personale, vivente, pittoresca.

D) le biografie di attori; opere e contributi diversi di carattere analogo a quello del paragrafo precedente, ma riguardanti esclusivamente gli attori. Sono stati classificati a parte per comodità di consultazione e per il prevalente carattere informativo e a volte anche di pubblicità personale.

A. — TRATTATI E STUDI DI STORIA

AKUSCKOV, Sh. & ATASCEVA, Pera

Sovieskoe Kinoiskusstvo. (L'arte cinematografica sovietica).
Moskva, Goskinoisdat, 1940, pp. 270, ill.
Prefazione di S. M. Eisenstein.

ALLBERG, Ragnar & IDESTAM-ALMQUIST, Bengt

Film i gar, i dag, i morgen. (Film ieri, oggi, domani).
Stockholm, Bonnier, 1932, pp. 175.

Vid den svenska filmens vagga.
Stockholm, 1936, pp. 177 ,ill.

ALLIGHAM, Garry

The romance of the talkies. Prefazione di Ronald Colman.
London, Claude Stacey, 1929, pp. 104, ill.

ALTMAN, Georges

Le cinéma russe.
in : « L'Art Cinématographique », vol. VIII (vedi in cap. I).

ANOSCENKO, N. D.

Kino v Ghermanii. (Il cinema in Germania).
Moskva, Kinopechat, 1927, pp. 272, ill.

Svuciasciaia filma v SSSR i sa granizei. (Il film sonoro nell'U.R.S.S. e all'estero).
Moskva, 1930.

ARISTARCO, Guido

Storia delle teoriche del film
Torino, Einaudi, 1951, pp. 296, tav. 28.

ARNOLDI, E.

Istoriia Kino. (Storia del cinema).
Leningrad, Krupskaya Institute, 1940, pp. 92.

AROSEFF, Aleksandr Iakovlevich

Sovietskoi kino. (Il cinema sovietico).
Moskva, Voks, 1937, pp. 312, ill. 300, 4°.

Le cinéma en U.R.S.S.
Moscou, Voks, 1936, pp. 312, ill. 300, 4°.

Soviet Cinema.
Moscow, Voks, 1951, pp. 312, ill. 300, 4°.

ARTIS, Pierre

Histoire du cinéma américain. 1926-1947. Prefazione di J. G. Auriol.
Paris, D'Halluin, 1947, pp. 184, ill. 32.

ATASCEVA, Pera & AKUSCKOV, Sh.

Sovietskoie Kinoiskusstvo. (L'arte cinematografica sovietica).
(Vedi Akusckov, Sh.).

BAECHLIN, Peter

Der Film als Ware.
Basel, Burg Verlag, 1945, pp. 252.

Histoire économique du cinéma.
Trad. di M. Müller-Strauss.
Paris, Nouvelle Edition, 1947, pp. 208, 16°.

BALCON, Michael & HARDY, Forsyth, & LINDGREN, Ernest & MANVELL Roger

Twenty Years of British Film. (1925-1945).
London, The Falcon Press, 1947, pp. 116, ill. 100.

BARDECHE, Maurice & BRASILLACH Robert

Histoire du cinéma.

Paris, Denoël et Steele, 1935, pp. 419, ill. 61.
2ª ed.: 1943; 3ª ed.: Paris, André Martel, 1948, pp. 572, ill. 142, 8°.

History of the Film.
London, Allen and Unwin, 1938, 2ª ed.: 1945.

The History of Motion Pictures.
New York, W. W. Norton and Co., 1938, pp. 410.
Trad. di Iris Barry.
Toronto, George J. McLeod, 1938.

BESSY, Maurice & LO DUCA, Joseph Marie

Cinquante ans de cinéma. (Cinéma 44). Prefazione di Marcel Pagnol.
Paris, S.O.S., 1944, pp. 24, ill. 55, 8°.

BIRD, John H.

Cinema Parade: fitfy years of film shows.
Birmingham, Cornish, 1947.

BLASETTI, Alessandro & RONDI, Gian Luigi

Cinema italiano, oggi.
Roma, Bestetti, 1950, pp. 224, ill. 500.
Sommario: Zavattini: Cinema italiano, domani - Blasetti: Cinema italiano, ieri - Rondi: Cinema italiano, oggi - Carancini e Rondi: Gli interpreti - Meccoli: Documentari e cortometraggi - Marinucci e Rondi: Gli stranieri in Italia - Giannelli: Cinema italiano in numeri - Verdone: Bibliografia.

BOISYVON, André

Le cinéma français.
in: « L'Art Cinématographique », vol. VII (vedi in Cap. I).

BOLL, André

Le cinéma et son histoire.
Paris, Sequana, 1941, pp. 100, 16°.

BRASILLACH, Robert & BARDECHE, Maurice

Histoire du cinéma. - History of the Film. - The History of Motion Pictures.
(vedi Bardeche, Maurice).

BRUSENDORFF, Ove

Filmen. Dens Navne og histoire. (I Film. I loro nomi e storia). Vol. 3°: *Filmens Historie* (Stòria del film).
Köbenhavn, Universal-Forlaget, 1919, pp. 446, ill. 300, 8°.

CABERO, Juan Antonio

Historia del cine español.

CAMERON, J. R.

Talking Movies. A history of the talking movie since 1920-1930.
New York, 1927.

CAMPASSI, Osvaldo

Dieci anni di cinema francese (1930-1940).
Milano, Poligono: 1° vol. pp. 260, ill., 8°, 1948; 2° vol. pagg. 335, ill., 8°, 1949.

CANESSA, Gastone

Sintesi storica.
in: « Volto del cinema ». (Vedi in Cap. I).

CASIRAGHI, Ugo

Cinema cecoslovacco ieri e oggi.
Roma, Ed. Federazione Italiana Circoli del Cinema, 1951, pp. 55, ill. 16.

CHARENSOL, Georges

Panorama du Cinéma.
Paris, ed. Kra, 1930, pp. 232, 8°
Paris, Jacques Melot, 1947, pp. 184, ill. 72, 8°.

40 *ans du cinéma.* (1895-1935). *Panorama du cinéma muet et parlant.*
Paris, ed. du Sagittaire, 1935, pp. 244.

CINE: HISTORIA ILLUSTRADA DEL SEPTIMO ARTE. (El)

Barcelona, Salvat Editores, 1950. Vol. I: pp. 388, ill. - Vol. II: pp. 440 - Vol. III: pp. 396. 8°.

CINEMA ITALIANO SONORO

Livorno, Federazione Italiana Circoli del Cinema, 1950, pp. 56, ill. 30, tav. f. t. 32.
Contiene scritti di: A. Pietrangeli, C. Lizzani, V. Tosi.

CINEMA PORTUGAIS (Le). Son histoire, ses artistes, ses techniciens. Ses dernieres productions.

Lisboa, S.P.N., 1944, pp. 24 (testi in francese, inglese, tedesco).

CINEMA SVEDESE IERI E OGGI
Roma, Federazione Italiana Circoli del cinema, 1952, pp. 36, ill. 16, 8°.
Contiene scritti di: Rune Lindström « Il cinema svedese » - Bengt Idestam-Almquist « Origine del cinema svedese: Il tesoro d'Arne, Il carretto fantasma » - Paolo Mondello « Alf Sjöberg, intimista romantico » - Hugo Wortzelius « Discorso su Ingmar Bergman ».

CINEMA UNGHERESE IERI E OGGI
Milano, Federazione Italiana Circoli del Cinema, 1950, pp. 55, ill.
Contiene scritti di: G. Sadoul, V. Pudovkin, U. Barbaro, G. Viazzi, B. Balazs, R. Renzi, V. Tosi.

COISSAC, G. M.
Histoire du cinématographe de ses origines à nos jours.
Prefazione di J. L. Breton.
Paris, Gauthier-Villars, 1925, pp. 604, 8°.

CONTE, Luigi
Il film svedese dall'avvento del sonoro ad oggi.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 1, gennaio 1949.

CRAPOUILLOT (Le). Numéro special:
Histoire du Cinéma.
Paris, novembre 1932, pp. 34, ill., 4°.
Riprende articoli dai numeri precedenti (vedi in Cap. I) e inoltre: Lang: Le cinéma français - Fayard: Le cinéma americain - Chéronnet: Le cinéma allemand - Moussinac: Le cinéma sovietique.

CUENCA, Carlos Fernandez
Historia del cine.
Madrid, Afrodisio Aquado; (6 volumi), di cui pubblicati:
Vol. I: « *La Edad Heroica* », pp. 439, ill., 8°, 1948.
Somamrio: 1ª parte: Veinte mil anos de illusion - 2ª parte: Los Fundadores (1896-1900) - 3ª parte: La Lucha por la Expresión (190-1908).
Vol. II: « *Nacimiento de un arte* », pp. 491, ill., 8°, 1949.
Sommario: 1ª parte: El Camino de los Sonadores - 2ª parte: La Hora Crucial - 3ª parte: Formacion de los Estilos.
Voll. III e IV: tuttora inediti.
Vol. V: « *La Luz se hizo Verbo* », pp. 560, ill., 400, 8°, 1950.
Sommario: 1ª parte: La Sorpresa de la Palabra - 2ª parte: Consolidacion - 3ª parte: La Nueva Babel.
Vol. VI: tuttora inedito.
Viejo cine en episodios.
Madrid, Ed. Rialto, 1943, pp. 334, 8°.

DAHLIN, Ture
Le cinéma nordique.
in: « L'Art Cinématographique », vol. VIII.
(Vedi in Cap. I).

DATEN ZUR GESCHIGHTE DES LEBENDEN LICHBILDES. (bis 1923)
Berlin, Lichtbild Bühne, 1925.

DAY, Wilfred E. L.
25.000 *Years to trap a Shadow; the Birth and biographical History of Moving Pictures.*
London, Will Day, 1933, pp. 32.

DEL AMO, Antonio
Historia Universal del Cine.
Madrid, Editorial Plus Ultra, 1945, pp. 423, ill., 8°.

DE LA ROCHE, Catherine & DICKINSON, Thorold
Soviet Cinema.
London, The Falcon Press, 1948, ill. 150, 4°.

DE MADRID, Francisco
Cincuenta anos dél Cine.
Buenos Aires, Nova, 1946.

DE ROOS, Elisabeth
Fransche Filmkunst.
Rotterdam, Bruss's Vitgeversmaatschappij, 1931, pp. 60, ill. 32.

DINAMOV, S.
L'art cinématographiques de la Russie Blanche sovietique.
in: « Le Cinéma en U.R.S.S. » di A. Aroseff (vedi).

DOST, Wilhelm
Geschichte der Kinematographie.
Halle, Knapp, 1925, pp. 51.

DZUNI, D.
(Dieci anni di cinema armeno).
Erivan, GIZ, 1935, pp. 68.

ENGBERG, Harald

Filmen. Filmen som den var, som der er, som den kunde vaere.
(Il film quale era, quale è, quale potrebbe essere).
Kobenhavn, Forlaget Fremad, 1939, pp. 208, ill., 8°.

ERIOMIN, D. (a cura di)

30 *let sovietski Kinematografii* (30 anni di cinema sovietico).
Moskva, Goskinoisdat, 1950, pp. 403.

FERENCZY, Tibor

A moziélet rejtelmeibol. (Il film d'arte russo).
Budapest, ed. Borbély Gyula, Mezotur, 1921.

FERRI-PISANI

Le cinéma americain.
in: « L'Art Cinématographique » vol. VII. (Vedi in Cap. I.).

FILM EGYPTIEN (Le) 1927-1951

Le Caire, Dar-Hilai, 1951, pp. 36, ill.

FLOREY, Robert

Histoire du cinéma américain.
Préface de René Clair. Paris, 1948.

FORCH, Karl

Der Kinematograph und das sich bewegende Film. Geschichte und Technische Entwiklung der Kinematographie bis zur Gegenwart.
Wien, Leipzig, A. Hartleben, 1913, pp. 240, ill. 154.

FORD, Charles & JEANNE, René

Histoire encyclopédique du Cinéma.
Vol. I: Le Cinéma Français, 1895-1929.
Paris, Robert Laffont, 1947, pp. 518, ill.

FOSTER, Robert Bruce (a cura di)

Hopwood's Living Pictures.
London, 1915.

FRANK, Nino

Cinema dell'Arte. Panorama du film italien.
Paris, Editions André Bonne, 1951.

FULOP-MILLER, R.

Motion Picture in America. A history in the making.
in: « « The American theatre » di John Anderson.
New York, The Dial Press, 1938.

25 JAHRE KINEMATOGRAPH.

Berlin, Aug. Scherl, 1931, pp. 88, ill.

GARDIN, V.

Pervie godi sovietscovo kino. (Il primi anni del cinema sovietivo).
in: « Sovietscoe kino », Moskva 1934.

GASCH, Sebastian

Las etapas del ciné.
Barcelona, Ins. Transoceanico de Ed. S. L., 1948, pp. 181, ill., 8°.

GHIONE, Emilio

Le cinéma italien.
in: « L'Art Cinématographique », vol. VII.
(Vedi Cap. I).

GRAU, Robert

The theatre of science; a volume of progress and achievement in the motion picture industry.
New York, Broadway Publising Co., 1914, pp. 378, ill.

GREGAARD, Paul & LANGSTED, Adolf

Filmens Eventir.
(Vedi Langsted, Adolf).

GREGOR, Joseph

Der Zeitalter des Films.
Wien, Reinhold Verlag, 1932, pp. 223, ill. 230.
(Kleine Historische Monographien, n. 37).

GRIFFITH, David Wark

History and Development of Motion Pictures.
in: « Mentor Magazine », luglio 1931.

GRIFFITH, Richard & ROTHA, Paul

The Film Till Now: a survey of world cinema. With an additional section by Richard Griffith.

London, Vision Press, 1949, pp. 785, ill. 172.

HALE, Bryant & PETERSON, Marcelene & TAYLOR, Deems

A Pictorial History of the Movies.
(vedi Taylor, D.).

HAMPTON, Benjamin Boles

A History of the Movies.
New York, Covici, Friede, 1931, pp. 436, ill.
London, Noel Douglas, 1932, pp. 456, ill., 8°.

HARDY, Forsyth & BALCON, Micheal & MANVELL, Roger

Twenty Years of British Film. (1925-1945).
(vedi Balcon, M.).

HAYS, Will H.

See and Hear: a brief history of motion pictures and the development of sound.
New York, M.P.P.D.A., 1929, pp. 63, ill.

HEINEMANN, Franz

Der Film in der Schweiz.
Zürich, Uto-Film, 1924, pp. 15.
(Volswirtschaftl, zeitgenöss. Anrègungen, H. 1).

HELD, A. & RADO, I. & LANYI, Dr. V.

A 25 éves mozi. A magyar kinematografia negyedszados története. (25 anni di cinema. I 25 anni della cinematografia ungherese).
Budapest, 1920.

HENDING, Arnold

Stjerner i Glashuse. Et causeri over 40 Hars Film. (Stelle nella serra; Un discorso su 40 anni di cinema).
Kobenhavn, Winkelmanns Forlag, 1936, pp. 231, ill., 4°.

HENGBERG, Harald

Filmen.
Kobenhavn, Ed. Udgivet af A.O.F.s Bogkreds, 1939, pp. 208, 8°.

HISTORY OF THE MOTION PICTURE (1895-1946) and DOCUMENTARY FILM (1922-1945). Foreword by Iris Barry & Arthur Rosenheimer.

New York, Museum of Modern Art, National Film Library, 1947.

HOPWOOD, Henry Vaux

Living Pictures; their history, photoproduction and pratical working; with a digest of British patents and annotated bibliography.
London, Optician and photographic trades review, 1899, pp. 275.

Hopwood's Living Pictures; their history, photo-production and pratical working; with classified lists of British patents and bibliography; by R. B. Foster. new ed. rev. and enl.
London, The Hatton Press, 1915, pp. 337, ill.

Russische Filmkunst.
Rotterdam, Brusse's Uitgeversmaatschappij, 1932. pp. 84, ill. 90.

HOYER, Th. B. F.

Russische Filmkunst.
Rotterdam, Brussès Vitgeversmaatshappij, 1932, pp. 84, ill. 90.

IDESTAM-ALMQUIST, Bengt & ALLBERG, Ragnar

Film i gar, i dag, i morgen. (Film ieri, oggi, domani).

Vid den svenska filmens vagga.
(vedi Allberg, R.).

JACOBS, Lewis

The Rise of american Film. A critical history.
Prefazione di Iris Barry.
New York, Harcourt, Brace and Co., 1939, pp. 586, ill. 48.

JAHIER, V.

42 ans de cinéma.
in: « Le Rôle Intellectuel du Cinéma ».
Paris, Société des Nations, Institut International de Cooperation Intellectuelle, 1937 (vedi in Cap. I).

JARRAT, Vernon

The Italian Cinema. Prefazione di Roger Manvell.
London, The Falcon Press, 1951, pp. 115, ill. 92; 4°.

JEANNE, René & FORD, Charles

Histoire encyclopédique du Cinéma. Vol. I: Le cinéma Français, 1895-1929.
(vedi Ford C.).

JEANNE, René

Le Cinéma Allemand.
in: « L'Art Cinématographique », vol. VIII (vedi in Cap. I).

Le Cinéma français.
in: « Les Cinéma des origines à nos jours », a cura di Fescourt (vedi Cap. I).

L'evolution Artistique du Cinématographe.
ibidem.

40 *ans du cinéma.*
in: « Revue des Deux Mondes », Paris, n. 30, 1935.

JORDAAN, L. J.

Dartig Jaar Film. (30 anni di film).
Rotterdam, Brusse's Utigevermaatshappij, 1932. pp. 80, ill. 84.

KALBUS, Oskar

Vom Werden deutscher Filmkunst.
Althona-Bahrenfeld, Cigarettenbilderdienst, 1935.
1ª parte: Der stumme Film, pp. 135.
2ª parte: Der Tonfilm, pp. 136.

KATAYEV, Valentine & MACHERET, A. (a cura di)

Soviet Cinema. Trad. di A. Fineberg.
in: « USSR in construction 1938 », n. 1, gennaio 1938.
Moscow, State publishing house of graphic arts (IZOGIZ), 1938.

KHANGIONKOV, A. A.

Pervie godi rosskoi kinopromishlennosti. M. Vospominaria. (I primi anni della produzione cinematografica russa).
Isdatelstvo « Iskusstvo », 1937.

KOSTER, S.

Duitsche Film-Kunst.
Rotterdam, Brusse's Uitgevermaatshappij, 1932, pp. 75, ill. 110.

KRAKAUER, Siegfried

From Caligari to Hitler. A psychological history of the German Film.
Princeton, Princeton University Press, 1947, pp. 361, ill. 64.

KRESS, Jean

Histoire du cinéma.
Paris, 1911.

KULLMANN, Max

Die Entwicklung des deutshen Liht-spiel Theaters.
Kallmünz, Lassleben, 1935, pp. 138.

LAJTA, Andor

A tizéves magyar hangosfilm, 1931-1941. (Dieci anni di cinema sonoro ungherese).
Budapest, Edizione dell'autore, 1942.

A film uttörei. Az 50 éves film. (I pionieri del film. 50 anni di cinema).
Budapest, Edizione dell'autore, 1946.

LANGSTED, Adolf & GREGAARD, Paul

Filmens Eventir. (L'avventura del film).
Kobenhavn, Nyt Nordisk Forlag, 1918, pp. 32, ill., 8°.

LANYI, Dr. V. & RADO, I. & HELD, A.

A 25 éves mozi. A magyar kinematografia negyedszados története. (25 anni di cinema. I 25 anni della cinematografia ungherese).
(vedi Held, A.).

LAPIERRE, Marcel

Les cent visages du cinéma.
Paris, Ed. Bernard Grasset, 1948, pp. 716, ill. 61, dis. 161.

LEBEDEV, N. A.

Ocerk istorii kino SSSR. 1: *Nemoe Kino.* (Lineamenti di storia del cinema in U.R.S.S. 1: Il cinema muto).
Moskva, Goskinoisdat, 1947, pp. 305, ill. 285.

LEGA, Giuseppe

Cinquant'anni di cinema.
Milano, Gastaldi, 1946, pp. 112.

LEJEUNE, Caroline Alice

Cinema: a review of thirty years' achievement.
London, MacLehose, 1931, pp. 255, 8°.

LEPROHON, Pierre

Le Cinéma Allemand.
in: « Le Rouge et le Noir ».
Paris, luglio 1928.

LIESEGANG, F. P.

Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst und Kinematographie.

Berlin, Deutsches Druck- u. Verlagshaus, 1926, pp. 125.

LIKHCEV, B. S.

Kino v Rossij. (Il cinema in Russia).
Leningrad, Isdatelstvo, 1927.

LO DUCA, Joseph Marie & BESSY, Maurice

50 *ans de cinéma.* (Cinéma 44). Prefazione di Marcel Pagnol.
Paris, S.O.S., 1944, pp. 24, ill. 55, 8°.

LO DUCA, Joseph Marie

Histoire du cinéma.
Paris, Presses Universitaires de France, 1942, pp. 135, ill. 85, 8°, 3ª ed.: 1947.

Istoria cinematografului.
Bucarest, Editura Contemporana, 1943. pp. 128, ill. 85. Trad. di D. Gall.

Storia del cinema.
Milano, Garzanti, 1951, pp. 111, 16°.

Cine.
Trad. di Toshio Eito.
Tokio, Hakusnisha.

Historia do cinema.
Lisboa, Ed Europa-America.

LONDON, Kurt

Films.
in: « The Seven Soviet Arts ».
London, Faber, 1937.
New Haven, Yale University Press, 1938.

LOW, Rachael & MANVELL, Roger

The History of the British Film.
(Vol. I: 1896-1906).
London, Allen & Unwin, 1948, pp. 136, ill.

LOW, Rachael

The History of the British Film.
(Vol. II: 1906-1914).
London, Allen & Unwin, 1950.

The History of the British Film.
(Vol. III: 1914-1918).
London, Allen & Unwin, 1951, pp. 332, ill.

LUBSCHEZ, Ben Judah

The Story of the Motion Picture. (65 *B. C. to* 1920).
New York, Reeland Publ. Co., 1920, pp. 64, ill.

MACHERET, A. & KATAYEV, Valentine

Soviet Cinema. Trad. di A. Fineberg.
(vedi Katayev, V.).

MANVELL, Roger & LOW Rachel

The History of the British Film.
(vedi Low, R. e Manvell, R.).

MANUEL, Roger & BALCON, Michael & HARDY, Forsyth

Twenty years of British Film (1925-1945).
(vedi Balcon, M.).

MARGADONNA, Ettore M.

Cinema ieri e oggi. Storia del cinema nordamericano ed europeo corredato dalle biografie dei piú noti cineasti.
Milano, Editoriale Domus, 1932, pp. 290, ill., 284, 4°.

MAZZOTTI BIANCINELLI, Franco

20 *anni d'arte muta. Cinemateca della produzione filmistica italiana dal* 1908 *al* 1928.
Milano, Alinari, 1939, pp. 120, ill., 26, 16°.

MENDEZ LEITE, Fernando

Historia sintetica del cinema.
Madrid Graficas Sanchez, 1941, pp. 160, ill.

El Cine norteamericano.
ibidem, 1942, pp. 322, ill.

MESSEL, Rudolph

This Film Business.
London, Benn, 1928, pp. 295, ill., 8°.

MILLIGHAM, F.

Por qué nació el cine.
Buenos Aires, Editorial Nova, 1947, pp. 340, ill. 257.

MOTA (da), Costa

O cinema na Inglaterra.
Lisboa, Parceria A. M. Pereira, 1943, pp. 62.

MOUSSINAC, Léon

Le cinéma soviétique.
Paris, Gallimard NRF, 1928, pp. 221.

OTTEN, J. F.
Amerikaansche Filmkunst
Rotterdam, Brusse's Uitgeversmaatschappij, 1931. pp. 70, ill. 32.

PALAU, José Claveras
El cíne sovietico.
Barcelona, 1932.
Historia del cíne.
Barcelona, Seix y Barral, 1946, pp. 62, ill.
(Colleción Estudio).

PALMIERI, Eugenio Ferdinando
Vecchio cinema italiano.
Venezia, Zanetti, 1940, pp. 242, ill. 10.

PANORAMA DU CINEMA ESPAGNOL
Madrid, Cinematografia, 1951, pp. 32, 16o.

PANCZEL, Lajos
Az ötvenéves mozi. (50 anni del cinema).
Budapest, ed. Budapest Literary, Art. and Scientific Institute, 1945.

PASINETTI, Francesco
Storia del cinema dalle origini a oggi e Dizionario cinematografico.
Roma, Edizioni di « Bianco e Nero », 1939, pp. 456, ill. 176, 8o.
Mezzo secolo di cinema.
Milano, Poligono, 1946, pp. 155, ill. 101, 8o.

(PATERA, Rudolf) a cura di
Vitezny Film, tricet Let Sovetskeho Filmu. (Il film vittorioso, trent'anni di cinema sovietico).
Praha, Svet Sovetu, 1950, pp. 400, ill. 702, 8o.
Sommario: Kopecky: Trent'anni di cinema sovietico - Pudovkin: Sul realismo socialista nel film sovietico - Patera: Lineamenti di sviluppo del cinema sovietivo - Struska: Sguardo su alcuni settori del cinema sovietico.

PETERSON, Marcelene & TAYLOR, Deems & HALE, Bryant
A Pictorial History of the Movies.
(vedi Taylor, D.).

POTAMKIN, Harry Alan
The Eyes of the Movie.
New York, International Pamphlets, 1934. pp. 31.

PROLO, Maria Adriana
Storia del cinema muto italiano (Volume I).
Milano, Poligono, 1951, pp. 187, ill. 118, 8o.

QUIGLEY, Martin jr.
Magic Shadows. The Story of the Origin of Motion Pictures.
Washington, Georgetown University Press, 1948, pp. 190, ill. 27.

QUINZE ANS DE CINEMATOGRAPHIE SOVIETIQUE
Moscou, Direction géner. de l'industrie cinématographique, 1935, pp. 86.

RADO, I. & HELD, A. & LANYI, Dr. V.
A 25 éves mozi. A magyar kinematografia negyedszazados története. (25 anni di cinema. I 25 anni della cinematografia ungherese).
(Vedi Held, A.).

RAMSAYE, Terry
A Million and one Nights. A History of the Motion Picture.
New York, Simon and Schuster, 1926, pp. 500, ill. 100, vol. 2.

RIDEOUT, Eric H.
The American Film.
London, Mitre Press, 1937, pp. 163, ill. 60.

ROBSON, E. W. & ROBSON, M. M.
The Film answers back: an Historical Appreciation of the Cinema.
London, Lane, 1939, pp. 336, ill.

ROGNONI, Luigi
Il cinema muto dalle origini al 1930.
Roma, ed. « Bianco e Nero », 1952, pp. 237, ill. 75, 8o.

RONDI, Gian Luigi & BLASETTI, Alessandro
Cinema italiano oggi (vedi Blasetti).

ROTHA, Paul
The Development of Cinema.
in: « For Filmgoers Only » di Lambert, Lejeune, Rotha, Buchanan, Field. London, Faber & Faber, 1934.
The Film till Now: a survey of the cinema.

London, Cape and Harrison, 1930, pp. 362, ill. 8°.
Movie Parade.
London, The Studio Publ., 1936, pp. 142, ill. 548, 8°.
New York, The Studo Publ., 1937.
Celluloid; the film to-day.
London, New York, Toronto, Longmans, Green and Co., 1931, pp. 259, ill. 8°. - Ed. 1933, pp. 273.
Documentary Film. Prefazione di John Grierson.
London, Faber & Faber, 1936, pp. 272, ill. 23, 8°; 2ª ed. 1939.

ROTHA, Paul & GRIFFITH, Richard
The Film till Now: a survey of world cinema. Whit an additional section by Richard Griffith.
London, Vision Press, 1949, pp. 785, ill. 172.

ROTHA, Paul & MANVELL, Roger
Movie Parade.
New York, 1949.
London, The Studio Publ., 1950, pp. 160, ill. 676, 8°.

SADOUL, Georges
Histoire générale du cinéma.
Paris, Denoël.
TOME I: « *L'invention du cinéma* ». (1832-1897).
pp. 364, ill. 144 - 1946.
TOME II: « *Les pionniers du cinéma* ». (1897-1909).
pp. 630, ill. 305 - 1947.
TOME III: « *Le cinéma devient un art* ». (1909-1920).
Premier volume: L'Avant-Guerre.
pp. 370, ill. 202 - 1951.
Histoire d'un art: Le cinéma des origines à nos jours.
Paris, Flammarion, 1949, pp. 480, ill. 102, 8°.
Storia del cinema.
Torino, Einaudi, 1952, pp. 648, ill. 100.

SALADO, José Luis
Treinta anos de cine sovietico.
in: « Cultura Sovietica. México. 40, feb. 1948.

SCHOLTE, Hendrik
Nederlansche Filmkunst. (L'arte cinematografica olandese).
Rotterdam, Brusse's Uitegeversmaatschappij, 1933. pp. 64, ill. 98.

SCHUSTACK, Edward H.
The documentary film; history and principles.
New York, The Society, 1938, pp. 32. (Film and Sprockets Society of the CCNY Art Department, publ. n. 2).

SELDES, Gilbert Vivian
An hour with the movies and the talkies.
Philadelphia, J. B. Lippincott Co., 1929, pp. 156.
The movies come from America. Prefazione di Ch. Chaplin.
New York, Scribner's, 1937, pp. 120.
Movies for the millions. (Ed. inglese del precedente).
London, Batsford, 1937.

SIGNORINI, Giorgio & TOSI Franco
Avventura di cinquant'anni. (1895-1945).
in: « Film Rivista », Firenze, III, nn. 1, 3, 5, 6 - 1946.

(SOKOLOV, I. V.) a cura di
Istoria sovetskovo kinoiskusstva svukovogo perioda. (Storia dell'arte cinematografica sovietica del periodo sonoro).
Moskva, Goskinoisdat, 1946.
Vol. I: (1930-1941), pp. 319.
Vol. II: (1934-1944), pp. 310.

SPEED, Maurice
Movie Cavalcade. The Story of the Cinema.
London, Raven Books, 1944.

SZEKELY, Sandor
A film utja születésétol a beszélo filmig. (La via del film dalla nascita al sonoro).
Budapest, ed. Altalanos nyomda, könyv és lapkiado, 1928.

TALBOT, Frederick A.
Moving pictures: how they are made and worked.
Philadelphia, Lippincott, 1912, pp. 340, ill.
Moving pictures: how they are made and worked. Entirely rewritten.
Philadelphia, Lippincott, 1923, pp. 429; ill., 16°.
London, Heinemann William, 1924.

TAYLOR, Deems & HALE, Bryant & PETERSON, Marcelene

A Pictorial History of the Movies.
New York, Simon and Schuster, 1943, pp. 350, ill. 717.

TOSI, Franco & SIGNORINI, Giorgio

Avventura di cinquant'anni. (1895-1945).
(Vedi Signorini, G.).

TOURKINE, V.

La cinematographie de l'Ukraine Sovietique.
in: « Le Cinéma en U.R.S.S. » di A. Aroseff. (vedi).

VAN DEN WIJNGAERT, Frank

De Film. (Geboorte en Entwikkeling). (Il film. Nascita e sviluppo).
Bruxelles, Uitgaven van het N.I.R., 1938, pp. 46, ill., 44, 16°.

VEDRES, Nicole

Images du cinéma français.
Paris, Editions du Chene, 1945.

VERDONE, Mario

Storia del cinema.
Roma, Quaderni della « Rivista del cinematografo », 1952, pp. 48, ill. 48 f. t., 8°.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel

Cine de medio siglo.
Buenos Aires, Editorial Futuro, 1947, pp. 228, ill. 8.

Cine Frances. Origen, Historia y Critica.
Buenos Aires, Editorial Nova, 1947, pp. 285, ill. 154, dis. 700.

VINCENT, Carl

Histoire de l'Art Cinématographique. Prefazione di J. Feyder.
Bruxelles, Ed. du Trident, 1939, pp. 255, ill. 310, 4°.

Storia del cinema. Prefazione di J. Feyder.
Milano, Garzanti, 1949, pp. 510, ill. 473.

VISNEVSKIJ, V.

Khudojestvennie film dorevoluzionni Rossij. (Il film drammatico della Russia prerivoluzionaria).
Moskva, Goskinoisdat, 1945, pp. 191, 8°.

25 let sovetskovo kino v chronologiceskich datach. (25 anni di cinema sovietico cronologicamente presentati)
Moskva, Goskinoisdat, 1945, pp. 141, 8°.

VIVIE', Jean

Histoire et développement de la technique cinématographique.
Vol. I del Traité général de Tecnique du cinéma, di J. Vivié. (vedi in Cap. IV, A.).
Paris, B.P.I., 1946, pp. 137, 4°.

VLCEK, Vladimir

30 let sovetského filmu. (Trent'anni di film sovietico).
Praha, Orbis, 1947, pp. 18, 8°.

Defilé sovetskélo fiilmu (Panorama del cinema sovietico)
Praha, CsFN, 1947, pp. 139, ill. 24, 8°.

WARREN, Low

The Film Game.
London, Werner Laurie, 1937, pp. 236, ill.

WOLF-CZAPEK, K. W.

Die Kinematographie, Wesen, Entstehung und Ziele des lebeden Bildes.
Berlin, Unioni, 1908, pp. 120, ill. 41.

WOLLENBERG, H. H.

50 Years of German Film.
London, The Falcon Press, 1948, ill. 70, 4°.

WOOD, Leslie

The Romance of the Movies.
London, Heinemann, 1937, pp. 343, ill.

ZECCA, Ferdinand

La cinématographie française. Hommage de la cinematographie française à Louis Lumière. Quarant ans de cinéma 1895-1935.
Paris, 1935, pp. 88, ill.

ZUNIGA, Angel

Una historia del cine.
Barcelona, Ediciónes Destino, 1948.
Vol. I: pp. 467, ill. 192.
Vol. II: pp. 529, ill. 338.

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734